

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



**DE LA REALIDAD FINGIDA AL ILUSIONISMO
ABSTRACTO: EL LUGAR DE LA ESCULTURA
ABSTRACTA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Eva Santos Sánchez-Guzmán

Bajo la dirección del doctor:
Rodolfo Conesa Bermejo

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1885-X

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes

De la realidad fingida al ilusionismo abstracto: El lugar de la escultura abstracta



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

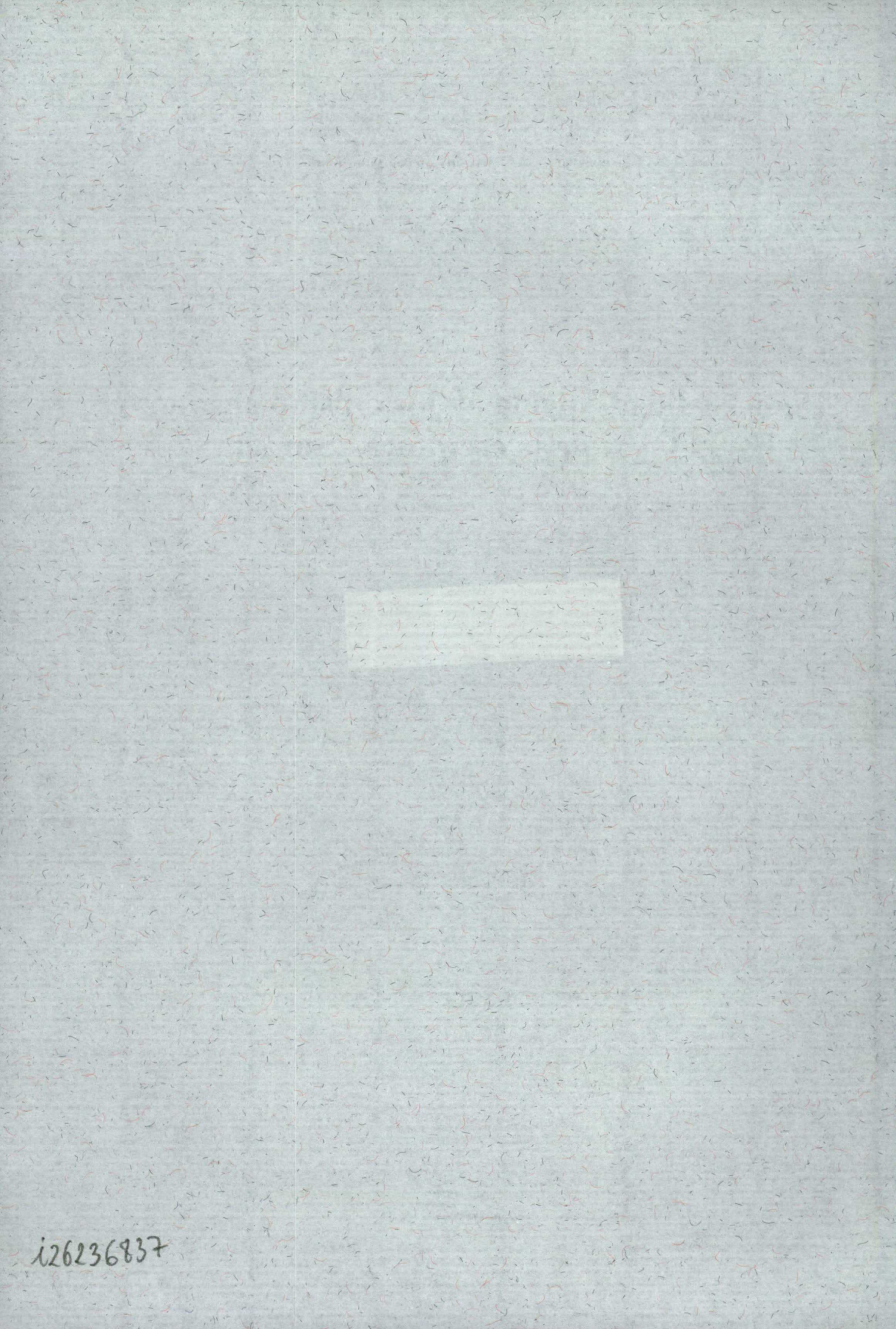


5314022266

Tesis doctoral

Eva Santos Sánchez-Guzmán

Madrid
Diciembre, 2000



126236837

126236837

T 25163

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Escultura

De la realidad fingida al ilusionismo abstracto:

El lugar de la escultura abstracta

Tesis doctoral

Autora

Eva Santos Sánchez-Guzmán

Director

Rodolfo Conesa Bermejo

Madrid
Diciembre, 2000



BIBLIOTECA

Agradecimientos

Al Ministerio de Educación y Ciencia por incluirme en el Programa Sectorial de Formación de Profesorado Universitario y Personal Investigador, concediéndome una Beca Predoctoral durante los cuatro años de realización de este trabajo.

A mi director, y Catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Don Rodolfo Conesa Bermejo, que me ha orientado con enorme paciencia a todo lo largo de este proyecto, con una extraordinaria mezcla de humildad, sencillez y sabiduría.

A Isaúl por la corrección del texto, pero muy especialmente por sus ánimos en mis habituales desánimos que han hecho posible el día a día de este camino.

Y a mi hijo Isaúl que ha nacido y crecido junto a este trabajo, ayudándome con su inocencia y cariño a valorar la eternidad de cada momento.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Un mensaje.	1
1.2. ¿Opuestos?.	3
1.3 ¿Verdad absoluta?.	4
1.4 De la realidad fingida al ilusionismo abstracto.	5
1.5 Preparando el recorrido.	6
2. UN TERRENO FECUNDO PARA LA ABSTRACCIÓN	11
2.1 Formación del hombre moderno: de lo místico a lo industrial	13
2.2 Otros elementos culturales que influyen en el arte no objetivo	25
2.2.1. Arquitectura	25
2.2.2. Fotografía	35
2.2.3. Otras épocas o lugares	39
3. CONVENCIONES DE LA ESCULTURA ABSTRACTA.....	49
3.1. La sensación de la calidad táctil de la superficie	57
3.2. La sensación del volumen del objeto en relación con el espacio que ocupa.....	71
3.3. La sensación de masa relacionada con el espacio escultórico.....	81
4. IMPULSO EMOCIONAL-TEJIDO ESTUCTURAL.....	91
4.1 Antropomorfismo abstracto.....	99
4.1.1. Cuerpo en intersección con el espacio	102
4.1.2. Cuerpo como línea	107
4.1.3. Cuerpo como objeto	109
4.1.4. Cuerpo como paisaje	110
4.1.5. Cuerpo como narración.....	112
4.2. Arte e industria	117
4.3. La geometrización de la realidad	130
4.3.1. El nuevo realismo	132
4.3.2. Arte basado en la experiencia del universo	135
4.3.3. Equilibrio compositivo entre formas abstractas obtenidas de las figurativas.....	139
4.3.4. Representación óptica del pensamiento mediante elementos concretos.....	141

4.3.5. Equilibrio compositivo de formas geométricas	143
4.4. Vínculo terrenal-cósmico.	145
5. LENGUAJE Y ABSTRACCIÓN	161
5.1. Lenguaje, primera manifestación abstracta	163
5.2. Abstracción	170
6. REFLEXIONES SOBRE EL MÉTODO DEL ARTISTA ABSTRACTO	177
6.1. Capacidad simbólica	179
6.2. Procesos de analogía que implican el hallazgo de esencias.....	185
6.2.1. Analogía formal e interna.....	187
6.2.2. Analogía procesual	192
6.3. Implicaciones de los procesos de la memoria	195
6.4. Sentimiento e intuición	203
7. CONCLUSIONES	215
7.1. Abstracción	219
7.2. El espacio como lugar para la imaginación, lugar para el recuerdo.	220
7.3. El ilusionismo abstracto.	222
8. APÉNDICE: De dentro y de fuera	225
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	245
10. BIBLIOGRAFÍA.....	253

"Muchas veces lo que para uno es disparate, para mí es el evangelio"¹

¹ Ángel Ferrant. Todo se parece a algo. P 146

1 introducci ón

De la realidad fingida al ilusionismo abstracto.

El lugar de la escultura abstracta.

1.1 Un mensaje

No he podido encontrar mejor explicación para transmitir mi interés en esta investigación que las siguientes palabras del pintor venezolano Miguel Otero Silva¹:

"Quienes hemos llegado al arte abstracto, no por afirmarnos a una tendencia en boga sino por haber conjugado nuestras inquietudes con una realidad existente - que si bien era oscura para muchos, nuestra sensibilidad nos la hacía ver con meridiana evidencia- estamos en la obligación no sólo de darle forma a través de nuestras obras sino también de esforzarnos por comunicar a los demás las fases de su problemática".

Es decir, se hace necesaria una unificación y explicación de la abstracción, especialmente en la escultura, un compendio de los escritos y obras que afirman, así mismo, que todo ello no está reñido con la innovación y el ir más allá. Es más, que puede entenderse que en esas obras están los puntos de inflexión del arte en los comienzos del siglo XX.

¹ Alejandro Otero Rodríguez y Miguel Otero Silva. *Polémica sobre arte abstracto*. De la colección Letras Venezolanas. Caracas. 1957. P. 82

Esta defensa lleva implícito un mensaje de clarificación de la abstracción en cualesquiera de los campos de la plástica, resolviendo y exponiendo, no sólo su camino histórico, sino su propio proceso a partir de la indagación en el pensamiento y sensibilidad del artista. Dilucidar dónde comienza, cómo evoluciona, dónde es puro. Es así todo el escrito un vaivén histórico, una duda continua que aviva el fuego de la creación, la duda que permite al azar cometer hallazgos insospechados para la continuidad de la realidad. Azar es movimiento, acto no medible, libre y por lo tanto unido al espíritu. Así el espíritu es uno de los mas azarosos y caprichosos captadores de la realidad. El alma ejercita cambios incontrolados, estados psíquicos no esperados. Sin embargo, no podemos separar el alma de la inteligencia, no queremos caer en algo imposible y unimos espíritu y materia. ¿Encontraremos en esta relación de la experiencia profunda e integral de ambos polos humanos el lugar de la escultura abstracta?.

Deseo que este trabajo sirva como homenaje personal a todos los artistas que nos han dejado un ejemplo de dedicación y lucha ante unas creencias que han ayudado a colocar a la escultura en el campo de batalla, dándole así su oportunidad para luchar.

1.2 ¿Opuestos?

La dialéctica entre los opuestos puede considerarse como uno de los puntos que determinan la modernidad, esa llamada vanguardia artística, continuamente en "avanzadilla". No debemos olvidar que, en su nacimiento en la Ilustración, la disputa mantenida entre tradicionalistas y progresistas tuvo su nombre: *la Querelle*. Lucha al fin y al cabo, lucha que tal vez defendamos, animándola a su continuidad, ya que en favor

de ella esos dos ejércitos se afianzan en una reflexión. Sin embargo, aquí no hay cabida para continuar esa batalla, son cuestiones internas a la abstracción, no enfrentadas, sino aliadas a todas aquellas posturas de profundas creencias, la alusión a la lucha no es contra ese enemigo. Ya sabemos que en épocas de transformaciones estéticas los artistas gustan del ejercicio de la teoría. En muchos casos da paso a literaturas anexas a la obra de arte, como un antes o un después que la complementan y ayudan a su explicación y con ella su comprensión, contribuyendo a cristalizar las vanguardias. Y si se necesitan esas explicaciones es debido también a su profundidad conceptual. De los escritos de los artistas comprometidos en cada posición podemos afirmar que son un testimonio directo de los protagonistas de la innovación, de sus pensamientos y planteamientos. Son, ante todo, la mejor fuente de investigación.

1.3 ¿Verdad absoluta?

*"Arte, religión y filosofía tienen esto de común que el espíritu finito se ejercita en un objeto absoluto que es la verdad absoluta"*²

Me gustaría demostrar y transmitir la idea de que la abstracción es un modo de pensar, de sentir, es como una religión, entendida desde sus rituales y prácticas. Es un sentir universal mucho más profundo que la materialidad de la obra, es un estar en el espíritu, y no sólo una tendencia que sintetiza las formas. Ya que limitarse a la creación de formas está reñido con la aspiración a crear esencias.

² Hegel, Citado en el Prólogo de *Arte y Poesía*. HEIDEGGER, M. *Arte y Poesía*. Brevarios. Fondo de Cultura Económica. (Traducción y prólogo Samuel Ramos) 1ª ed. 1952. 1ª ed. española 1958. Reimpresión 1995. P. 13

Debo señalar que en su materialización estaría la diferencia entre las diversas artes y así justificar la investigación, centrada en cómo ese espíritu se manifiesta en formas relacionadas mas concretamente con el espacio escultórico. Pretendo con esta sentencia que el lector no quede indemne y reflexione, analice y critique mi postura, dándome la certidumbre de la no objetividad de los hechos tratados.

1.4 De la realidad fingida al ilusionismo abstracto

Es cierto que el título puede parecer ambiguo, *De la realidad fingida al ilusionismo abstracto...* en principio esa confusión es la que se produce en el arte en este cambio de sensibilidad y experimentación. De la realidad fingida al ilusionismo abstracto, del ilusionismo abstracto a la realidad fingida, parejas cargadas efectivamente de dudas, recorridos, ambos, fértiles para la creación. La realidad fingida va más allá de la imitación, ¿es un engaño consciente?. En este supuesto el artista es el traicionado, es la víctima. Y su verdugo una cultura que le pide un relato de los acontecimientos o retratos de una sociedad que es dominada por la Naturaleza, por miedos o por poderes humanos. Pero esa realidad también está en la abstracción con la que parece tener relación de paternidad. Y en esa mentira está el nacimiento del ilusionismo abstracto.

Debo añadir una frase de Gillo Dorfles que afortunadamente encontré como réplica a mis pensamientos:

"El error de suponer identificable la realidad fingida en el interior del cubo escenográfico con la del mundo exterior procede de suponer el espacio como algo realmente tangible, inseparable de la personal 'experiencia' del que lo contempla."³

1.5 Preparando el recorrido

Tal vez el camino seguido no sea coherente, en muchos casos, ni ajustado en sus contradicciones como hoja de sierra, cada paso es un más acá y un más allá inseparables uno de otro, sin poder determinar esa claridad anhelada por los teóricos. Por esto, aunque caigo también en la búsqueda de un esclarecimiento sistemático de la abstracción, quiero resaltar que he pretendido hacer una encadenación de los hechos para marcar con su merecido protagonismo cada eslabón, y espero haber concedido la justa proporción para que, respetando su individualidad, sea posible la comprensión del conjunto. No es intención hacer un texto doctrinal, cerrado, al contrario la apertura a las dudas y preguntas es el camino que vertebra la investigación.

Es difícil y absurdo datar y poner un punto fijo en el surgir, en este caso, de la escultura abstracta. Y mucho más si nos atenemos a este término, por cuanto que actualmente se le reconoce como parte del proceso creativo en el arte de todos los tiempos. Por esto, cabe ahora nombrar una distinción y explicar por qué en este análisis no se ha comenzado desde los orígenes, sino que éstos se comentarán desde el

³ DORFLES. G. *El devenir de las artes*. (Il divenire delle arti. Trad, R.F. Balbuena y J. Ferreiro) 1ªed en italiano 1959. Fondo de Cultura Económica. 2º Ed. México 1977. P. 87

punto de vista de su influencia en la escultura de primeros del siglo XX. La diferencia es bien conocida por todos: la concienciación del hombre contemporáneo distingue la abstracción moderna de la primitiva. El hombre primitivo abstraía los datos que obtenía de la naturaleza para luego representar sus mágicas figuras, (podemos afirmarlo solo de la observación de las pinturas y esculturillas que se conservan) pero seguramente no fuese consciente de ese modo de actuar y pensar. El artista moderno hace de la abstracción su razón de creación.

Y de cómo va produciéndose esa conciencia artística de lo abstracto, son los puntos que ahora trataré, desde un punto de vista artístico. Tal vez caiga en algún momento en un análisis excesivamente historicista, por lo que pido disculpas. En estos momentos cabe reconocer que el estudio filosófico realizado no ha sido ni extenso ni profundo, pero sí un recorrido discriminatorio, continuo y crítico para finalmente unir algunos de los pensamientos que más cercanos estaban a mi idea sobre el sentimiento del escultor "abstracto". Filosofía, recordemos, es la reflexión sobre los principios fundamentales del conocimiento, pensamiento y acción humanos.

La pista seguida es la búsqueda de sus raíces: trama de relaciones personales, la lectura o contacto con corrientes o teorías determinadas, la contemplación de alguna obra, el influjo de lo externo, de la industrialización, de la máquina como objeto o como revolución, como medio de producción, las propuestas de movimiento, etc. Es decir, una búsqueda de las causas que han llevado a término diferentes obras que hoy entendemos como abstractas. Se hace necesaria una explicación de los acontecimientos en torno a la realidad del artista, a pesar de que sea en él mismo, en su interior, donde surge su trabajo personal, desencadenado por la fantasía y conducido por su intelectualización. Es en este punto donde cabe la discusión y el análisis. Ese artista analizado

es el que va paralelo, generalmente a los movimientos en boga, adelantándose para asentar las bases del siguiente. A partir de un primer impulso general se abordarán artistas u obras más en concreto sin encasillamientos, ya que ellos mismos, o no reconocen su pertenencia o en su trayectoria participan de varios movimientos. Es ese el momento, según G. García Maroto,⁴ en que la cultura artística está basada en la libertad, en los procedimientos indagadores, en el trabajo continuado de experimentación y la capacidad crítica y de renovación.

⁴ Extraído del Modelo Pedagógico de Gabriel García Maroto, teórico de la vanguardia española. Citado por Javier Arnaldo. *Todo se parece a algo*. Ángel Ferrant.

Comentario de los capítulos:

Un terreno fecundo para la abstracción: Es un acercamiento al contexto histórico, social y cultural que propicia el surgimiento de lo abstracto como movimiento artístico.

Convenciones de la escultura abstracta: Ejemplos suceden a ejemplos para aclarar las tres características "formales" de la escultura abstracta.

Impulso emocional-tejido estructural: En este caso el motivo o tema es la excusa para seguir escribiendo de escultura abstracta. Un paso intermedio para llegar a una visión más íntima.

Lenguaje y abstracción: Definición y relación de ambos términos para rescatar el concepto de analogía como puerta de acceso al siguiente capítulo.

Reflexiones sobre el método del artista abstracto: Estudio de la capacidad simbólica de la abstracción, ejemplos de analogías y comentarios sobre la memoria, el sentimiento y la intuición. Son las claves del método del artista abstracto.

Conclusiones: Un primer y pequeño comentario relaciona abstracto y proceso creativo. Después la conclusión de la abstracción como lugar para la imaginación. Y para concluir una definición: el término *ilusionismo abstracto*.

2 un terreno fecundo para la abstracci ón

2. Un terreno fecundo para la abstracción

2.1. Formación del hombre moderno: de lo místico a lo industrial



Jardín de Ryogen-in. Kioto

El drama de la existencia del hombre está vinculado a unos continuos reajustes periódicos que se producen con mayor o menor violencia en diferentes épocas, y con más velocidad en el cambio del hombre moderno. Son rompimientos de la unidad espiritual. Separaciones provocadas por la diferenciación paulatina entre la sociedad fundada y la sociedad real. Estas oscilaciones surgen de la dicotomía entre el pensamiento y el sentimiento. Generan, en extremo, revoluciones para

intentar la vuelta al equilibrio, jamás existente, rechazando lo ya acomodado o asimilado (alienado) en pro de las nuevas circunstancias renovadas en la evolución continua del pensamiento humano.

El hombre se ha expresado con las relaciones que posee con la Naturaleza; ese era su contacto directo, en ella vivía, de ella se alimentaba y de su dominio dependía. Ahora pacientemente una estabilidad en su relación, en busca de la eternidad y supervivencia, del equilibrio. A esta paciencia le sucede una vertiginosa ansia de transformación necesaria para conquistar la Naturaleza. A partir de su entendimiento, microscópico y telescópico, se conoce su otra cara, presente pero inexistente en el pensamiento humano hasta ese momento.

El arte, como afirma Oteiza, trata de curar el sentimiento trágico de la muerte, apareciendo como un saber de salvación, se transforma por la necesidad de dominio espiritual sobre la Naturaleza y por consiguiente, sobre la muerte (Oteiza, *Ley de los cambios*)⁵. Así no podríamos diferenciar pasado, presente y futuro. Cada uno de estos momentos se relaciona con los otros en su entendimiento de superar la tragedia de la muerte. "Es un proceso dialéctico de preguntas y respuestas, de idas y regresos a la Naturaleza, a la realidad del hombre, tanto interior como exterior, es un sistema de desocultaciones por las que, en el laboratorio de la experimentación estética, se elabora un tipo de sensibilidad existencial, para la percepción libre de la realidad y, al mismo tiempo, para su dominio natural, como una Fórmula de identificación entre el pensamiento y la acción"⁶

⁵Oteiza, Jorge. *Ley de los Cambios*. Ediciones Tristan-Deche Arte contemporáneo. Zarautz 1990. P. 12

⁶Oteiza. *Ejercicios Espirituales en un túnel*. Editorial Hordago, S.A. Zarautz. 2ª edición 1983. P. 45

La religión proclama ese equilibrio, esa conciliación de lo terrenal y lo cósmico, añadiendo a la existencia un sentimiento místico, un sentimiento de poder, de paz espiritual. En la Edad Media la conquistada razón, el desarrollo de la mente, va a alimentarse de los contenidos de la fe. Pero una nueva ruptura va a considerar que la fe no debe ser contaminada por la razón. Cobra ésta, finalmente, una completa autonomía. Así ya no es comparada con la fe, sino que a la razón se la compara con otros elementos, especialmente con la experiencia. Esta nueva concepción del mundo basada en el concepto de la Razón da protagonismo a la mente humana quitándoselo a la Teosofía.

Este hecho que ya venía gestándose desde mediados del siglo XVI sin embargo adquiere su pleno desarrollo durante el XVII con la aparición de las corrientes "Racionalistas" y "Empiristas". Ambas comparten la opinión de que la razón posee dos sentidos: el gnoseológico y el metafísico.

El primero se refiere a las dificultades de la razón para aprehender lo que es verdaderamente real; el segundo a su posibilidad e imposibilidad de decir que la realidad es racional.

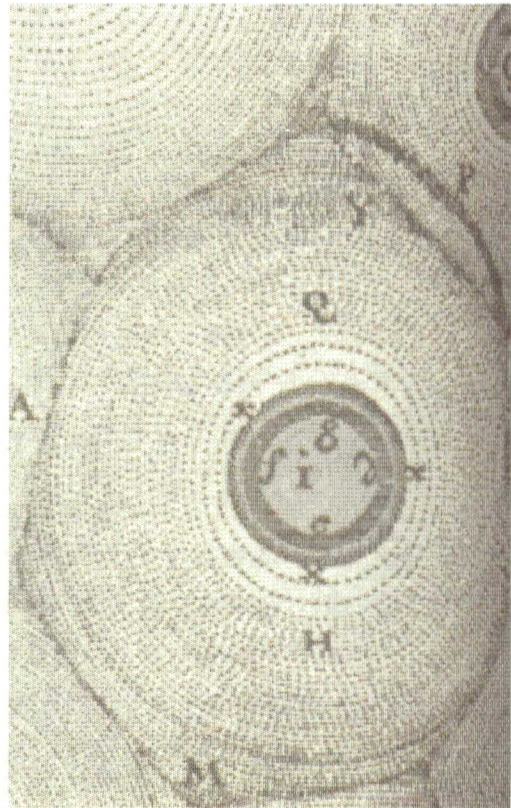


Ilustración del Universo según Descartes, apoyándose en su teoría de la materia en forma de remolinos.

Son problemas que implican directamente una nueva concepción de lo real, o cuando menos, muchas preguntas sobre el lugar de lo existente, sus límites y medios de conocimiento, etc. Problemas en los que el arte se verá completamente implicado.

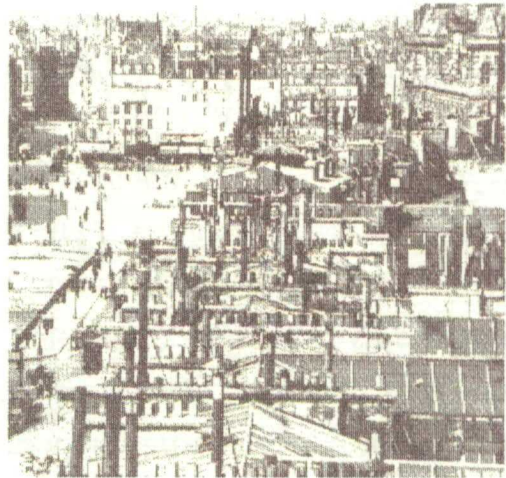
La razón y el intelecto fueron protagonistas del espíritu humano en los siglos XVII y XVIII. El sentimiento por otro lado es considerado como un pensamiento inferior. Se aspira a demostrar matemáticamente lo absoluto, se busca la unidad del ser humano mediante una moral que nivela las costumbres y las creencias y se procura la intelectualización de las emociones.

Es un círculo cuyo destino es su ampliación, desde un centro considerado como humano, el organismo y su condición animal, y cuya metodología de crecimiento es la experimentación. Ese pensamiento humano se inquieta y se aviva con las aventuras y los riesgos, cada vez más veloces, que toman la categoría de valores.

Admitir tal racionalismo produce la sensación de vivir solo momentáneamente y nos conduce irremediablemente hacia una existencia excesivamente materialista, ausente de sensibilidad. Así surgen las corrientes antintelectualistas románticas que sacan de las actitudes relativistas a la ciencia mediante la intuición. A veces parecen en exceso poéticos y artificiales sus sistemas, no obstante sirven a las ciencias positivas que retoman a la inteligencia como punto de partida del conocimiento. No es una inteligencia tomada desde la razón que aspiraba a alcanzar el saber absoluto; ahora está en la ciencia y ésta a su vez se apoya en el experimento y la observación.

El desarrollo científico y técnico alcanzado a lo largo del siglo XIX da paso a un nuevo enfoque y concepción de lo humano. A partir de este momento la vida ya no se explica ni a través de la especulación metafísica, ni exclusivamente con la intelectualización de los hechos, sino partiendo de los fenómenos materiales para intentar llegar a restaurar el equilibrio de lo interior y lo exterior. El conocimiento se vincula a la investigación, condicionada por la situación histórica, por la propia sociedad, o por la pertenencia a una clase social determinada. Investigación y experimentación tanto en lo orgánico como en lo inorgánico. Se controla la vida, la generación del movimiento etc. "Se trata de una experimentación con los mismísimas raíces del ser"⁷. La tecnología se adjudica situaciones, soluciones, intervenciones, que antaño se dejaban a otros "poderes".

La paulatina concienciación del proletariado y la profundización y perfeccionamiento del método dialéctico, crean las bases para la investigación de un mundo en permanente evolución mediante un sistema dinámico de aproximación científica. De una actitud universalista se pasa al aislamiento (nacionalismos, monopolios, soledad del individuo, aislamiento del arte).



Coburn. *Roofs*. París. 1913

⁷Giedion Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili. Barcelona 1978. (1ª edición. 1948). P. 58

Y ahí esta, la máquina. Incubada en el siglo XIII, comienza a brotar cuando el hombre puede multiplicar sus posibilidades de investigación descubriendo nuevas energías transformadas de la naturaleza, que son aptas para la sustitución de la fuerza, animal o humana, que movía hasta entonces esos extraños mecanismos. La máquina penetra en lo más interno del hombre. Es, así mismo, un proclamo de velocidad, la medida del tiempo cambia, se concreta cada vez más. Como consecuencia inmediata surge el desarrollo de la línea de montaje que lleva a la producción masiva. La acción es más rápida y el tiempo de culminación cada vez más corto, se fabrican más productos iguales, siendo hacedor y consumidor la misma clase social, el obrero, que se concentra en las anónimas ciudades sin naturaleza. Es decir, con la Revolución Industrial el hombre obtiene una posibilidad incrementada de "mejora" de su vida por la adquisición de objetos facilitados por su creada sociedad de consumo. "La mecanización -alega Siegfried Giedion- es el producto final de una visión racionalista del mundo"⁸. Surge de la división y reunificación (división del trabajo, del movimiento de los cuerpos...)

A partir de aquí el hombre es perecedero y con ello todo pasa a valorarse de otra manera. El hombre desea ser Dios y crea todo con su referente, con su medida que es la medida de todas las cosas, su entorno es él mismo, la máquina imita su movimiento. ¿Por qué no fue tan fácil descubrir que el movimiento es el motor del progreso y su estudio la afirmación de temporalidad de las cosas?. El movimiento es espacio y es tiempo, el hombre pasa a ser espacio y tiempo en su afán de dominio, la figura humana se nos escapa pero queda su huella, su negativo. No es exactamente la presencia de una cosa sino más bien la ausencia la que motiva para crear. Este proceso existe en la naturaleza

⁸ Ibidem. P. 47. Se plantea el problema de lo que ocurre cuando la producción se topa con lo orgánico, se reemplaza la mano, se introducen los cultivos agrícolas, el sacrificio de los animales, la ronda cotidiana del trabajo doméstico etc.

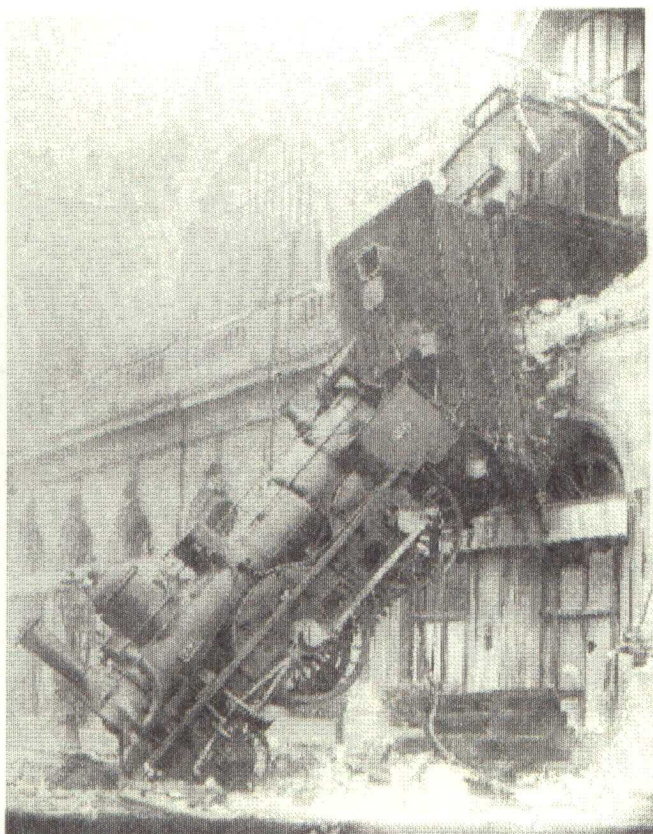
como fuerza latente y es la fuerza fundamental que induce a nuevos organismos de vida. La aprensión y el uso de estos principios por el individuo puede llevarle a comprender los valores transcendentales de arte-vida.



*Ilustración. **Avanti la doménica.***

Aquel círculo se amplía con la novedad. Lo nuevo es precisamente lo contrario a los elementos abstractos en el análisis de los objetos. Así ante la contemplación de un nuevo elemento extraemos de él por un lado lo conocido, los datos comunes con otros objetos; y por otro los datos novedosos y particulares del nuevo fenómeno. La novedad se halla en lo inédito, se considera como factor de cambio y se hace inherente a aquella velocidad.

Junto con el creciente capitalismo, con los medios de transporte y con la comunicación, aumenta la velocidad. El hombre se aliena cada vez más en una sociedad ávida de consumo y de modas. En 1830 el ferrocarril excita la inmigración, raíles y vagones son un medio más de transporte...



Montparnasse, accidente en 1895. Fotografía de Roger-Viollet.

El mundo se abre a otros horizontes. Cambia la concepción misma del arte, sobre todo desde ese empujón industrial. "La industria ha hecho entrar en el campo del arte, escribe Van de Velde, las construcciones en metal, mejor dicho, las construcciones de máquinas. Por lo tanto ha levantado la ingeniería al nivel del artista, enriqueciendo el reino del

arte, de aquello que se comprende bajo el nombre de artes aplicadas a la industria"⁹

El materialismo histórico de Marx y de Federico Engels defiende que la historia se desarrolla siguiendo leyes precisas. A partir de la "estructura" de la sociedad (relaciones económicas y sociales) se forma la "superestructura" (la conciencia: arte, ciencias, religión, derecho, Estado). Marx antepone ante todo la razón como creadora de la humanidad, la importancia de la mente, el nacimiento de la conciencia como creación primaria del hombre. Gracias a ella el fin de un trabajo puede existir previamente en la imaginación de forma ideal.¹⁰

El capitalismo era la culminación del poder -es la bella época de los grandes hoteles, inmensas casas, viajes en tren de lujo, reclamos exóticos, de "la alegría de vivir". Entre la clase proletariada y el influjo del capitalismo, encontramos al artista y al poeta, que suelen ser de origen pequeño burgueses, y se hayan incómodos, no tienen una función social directa, como en el pasado, cuando no se buscaba el arte puro, sino desde premisas artesanales, donde se desarrollaba una propaganda directa (arte retórica, de persuasión). Ahora queda al margen, atraído desde posturas anárquicas que exaltan el individualismo, sin imposiciones de leyes externas, injustas, pero sobre todo, interiores.

A mediados del siglo XX será la época de la microfísica y la astronáutica (1957) de dos guerras devastadoras, del existencialismo, puesto bajo el epígrafe nietzscheano de "la muerte de Dios", (según Foucault "cierta muerte del hombre", retomando el concepto de alienación de Marx). Aún así la espiritualidad no desaparece. El humanismo, el culto al

⁹ Van de Velde citado por Guido Ballo. *Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale*, Silvana Editoriale, Milano, Palazzo reale, 1979

¹⁰ Marx citado por Ernest Fischer, *La necesidad del arte*. Ediciones Península. Barcelona 1985. 2º edición. P. 18

espíritu, no puede desaparecer. Así nuestra espiral debemos considerarla también en movimiento centrípeto, se interioriza, substrayendo partículas de todo ese entorno, en remolino, -ocultamente aliado a la velocidad, a la industrialización al anonimato del individuo desgajado de la universalización-. Una espiral que se individualiza, se retuerce en su propia subjetividad para buscar el equilibrio entre el interior y el exterior, entre la vida y la muerte regocijándose de nuevo en los parapetos del símbolo.

El dogma estético consigue su autonomía social, religiosa y política y prescinde de expresar el gusto como lo ha hecho hasta ahora. El artista se sitúa en el puesto de auténtico creador, consciente de su capacidad de cambiar, manipular el gusto, produciendo una escisión entre los intelectuales y un público que cada vez le comprende menos, porque se le va dejando al margen. Se obliga así a la especialización del espectador. Si situamos a la pluralidad de los espectadores en potencia en la base de un cono frente al artista como individuo en el vértice de éste, y llevamos a la obra moviéndose cronológicamente de la base hacia el vértice, podemos comprender visualmente cómo, en efecto el campo de los espectadores se reduce a medida que la obra se acerca a su creador alejándose de su observador. Con esta nueva característica no se pretende una crítica negativa, como se maneja popularmente de la modernidad artística. Es otra afirmación de que el arte se desarrolla participando de los nuevos valores sociológicos. Pero no es este el lugar para explicar cómo llega a la obra el espectador, ni cuantos son capaces de resolver el enigma. Nuestro interés está en cómo llega el artista a su obra, qué procesos se experimentan para la materialización de un concepto.

Con la misma fórmula romántica, pero con diferentes componentes surge la dialéctica que lleva a esa nueva clase social llamada

intelectuales, a situarse en los términos de retractores o defensores de la nueva situación. En la cual el mismo arte es su razón de ser, su propia realización. Es decir, se hacen sentir voces de origen racional, positivista, pero junto a ellas otras que exaltan lo esotérico, lo étnico, lo subconsciente, etc. Y se crea un clima contradictorio pero estimulante.

Y, finalmente, como el artista es parte de la sociedad y participa de ella, el arte debe actuar en el proceso histórico-social. Su intervención en el proceso social es la toma de conciencia de su poder creativo. Esa toma de conciencia, de la autonomía del artista, se sirve de la necesidad que éste tiene de defender el arte como creación humana desencadenada por esa inherente socialización. Al artista hay que considerarlo como un intelectual y su existencia ya no se halla y justifica en un más allá, sino que encuentra su significado en el mundo: "o se vive íntegramente de la relación con los otros, y el yo se disuelve en una relatividad sin fin, o el yo se absolutiza, para romper toda relación con lo que está fuera de él"¹¹.

¹¹ Pablo Serrano. *Relación espiritual y formal del artista moderno con su entorno social*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1981. P. 11



Moholy-Nagy. *Dessau building balconies*. 1927

2.2. Otros elementos culturales que influyen en el arte no objetivo.

2.2.1. Arquitectura

Qué duda cabe que el escultor vive y siente su ciudad, no sólo por su funcionalidad y habitabilidad sino de un modo mucho más especial que cualquier otro ciudadano e incluso artista. La escultura, hubo un tiempo, que vivió supeditada a decorar y complementar el edificio, disimular o enfatizar ciertos rasgos de la arquitectura, sin una independencia para demostrar sus capacidades. Y saltando a la actualidad, se funden formalmente arquitectura y escultura invadiéndose mutuamente en esa "conquista del espacio raptado" que bien desarrolla Javier Maderuelo. Por lo tanto en el punto que le corresponde a la escultura abstracta, tal vez sea el momento de más independencia y por ello responsabilidad. Pero saliendo con la lección aprendida. De entre las artes visuales la arquitectura es la única no imitativa tradicionalmente, es por ello que nos podemos preguntar ¿por qué no suprimir el pretexto natural y como en la arquitectura no imitar nada? ¿Es posible mostrar puramente la parte estética desposeída de literaturas?.

Tras el neoclasicismo en el que los arquitectos retoman el medievo y el renacimiento, y tras una fase ecléctica, la arquitectura del Art Nouveau desarrolla estructuras en hierro e inicia un diálogo con el nuevo arte plástico. Los materiales nuevos procedentes de la moderna tecnología industrial y de la artesanía (hierro, cristal, cerámica, mosaico, etc.) cuando son aplicados en la construcción poseen gran expresividad autónoma y son independientes de cada concepto de representación o imitación de la realidad. Lo que permitirá una renovación de la inspiración por encima de cualquier conservadurismo.

Es un deseo de buscar las formas arquitectónicas en sus propias estructuras, esqueletos y volúmenes que ya no son asimétricos sino que se hallan en una regularidad y consciencia de un cambio compositivo. En estas novedosas composiciones es posible combinar luces y sombras, macizos y vanos, espacios interiores y exteriores. De este modo se ajusta a las nuevas demandas correspondientes a los ideales de modernidad, tanto en su uso más funcional y proletario como en su modo mas exquisito.

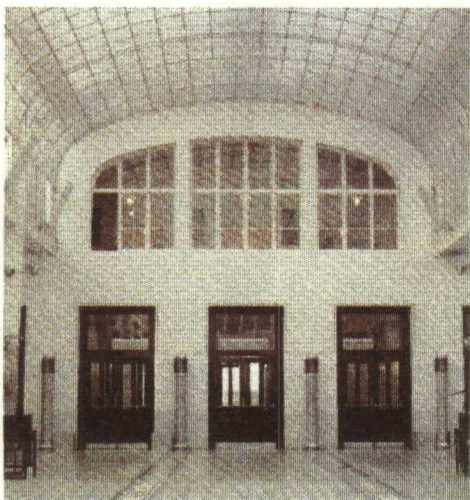
John Ruskin y Morris encabezan la lucha contra todo lo que afea el entorno del hombre. El concepto de decoración parece retornar a los orígenes por estas estructuras de hierros, que también se funden con los muros: se hace "arte integral". Es un linearismo cargado de energía, exaltados colores cerámicos, de mosaicos, vidrieras, con invenciones antojadizas del hierro que se modulan en arabescos. Todo esto es ya arte no objetivo.

Sobre ello Van de Velde afirma que el arte esta resurgiendo por un impulso del espíritu y del corazón a través de los conocimientos y los materiales nuevos que provocan una reestructuración de los medios de expresión en todos los terrenos.



*Sant'Elia. **Proyecto La central eléctrica.** 1914*

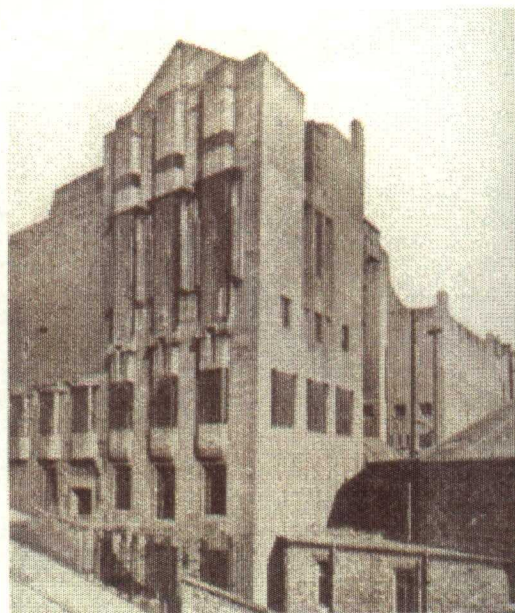
En la exposición que el arquitecto Antonio Sant'Elia realiza en 1914 nos muestra sus proyectos utópicos. Junto a ellos un manifiesto de arquitectura futurista en el que nos sugiere que entendamos la arquitectura como modo de armonizar el ambiente con el hombre. El mundo de las cosas es proyección directa del espíritu.



Wagner. **Caja Postal.** Viena. 1906



H. Guimard. **Estación de metro.** París. 1898

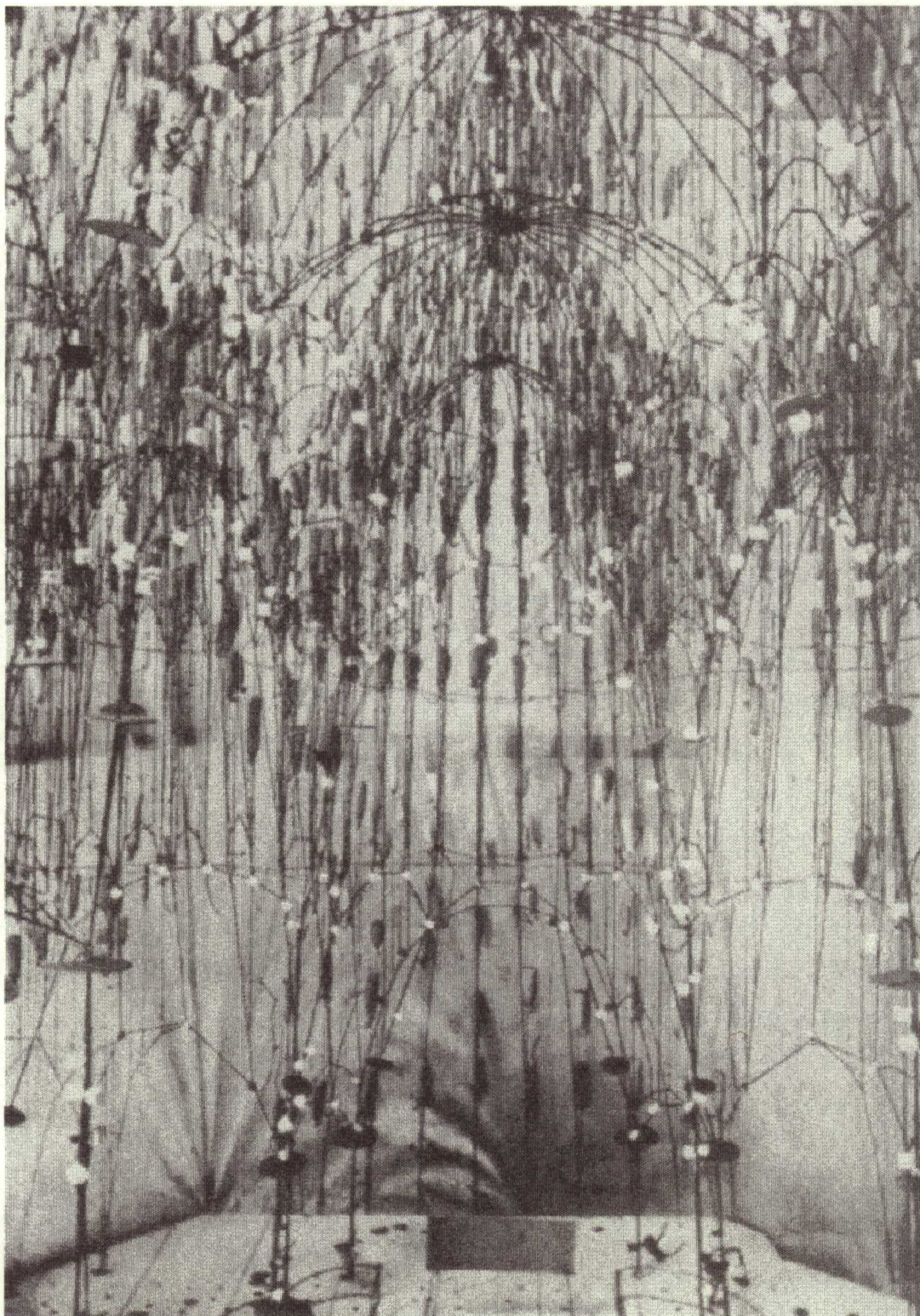


Charles R. Mackintosh. **Art School.** 1898

De la arquitectura de Wagner en Viena hay que destacar su Caja Postal de 1906, cuya volumetría simple y sus grandes superficies depuradas son un desnudo de la arquitectura. Grandes placas de mármol fijadas con clavos de aluminio responden a un concepto de economía y rapidez. Explota la carga simbólica de los materiales y de las recientes tecnologías con el fin de crear un lenguaje arquitectónico moderno.

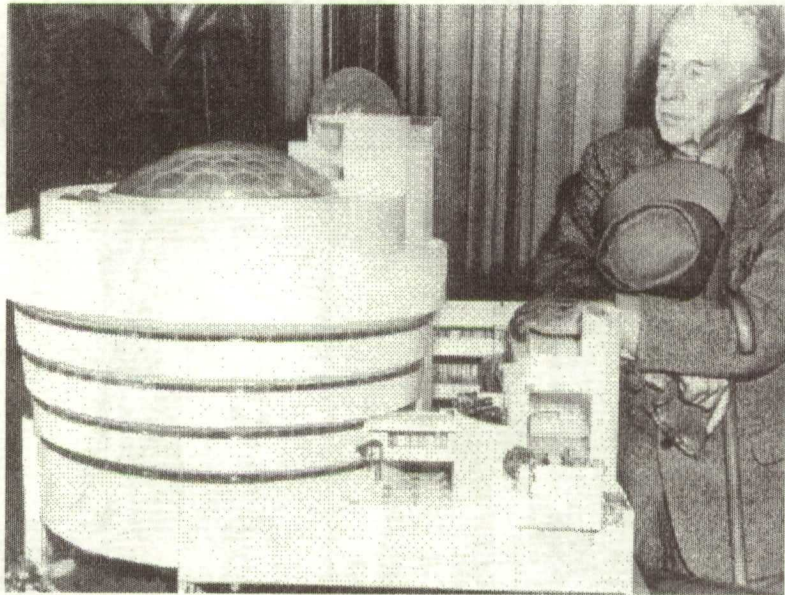
La estructura, con sus valores colorísticos y plásticos, interviene como elemento arquitectónico. Ejemplos de ese nuevo movimiento son también: Hoffman en Bruselas, el uso del hierro tanto en Europa como en América, la obra de Van de Velde, Guimard en Francia, Mackintosh en Inglaterra, etc.

En España existe una tradición de artesanos del metal que harán posible el gran desarrollo de los ornamentos de hierro que usará el estilo burgués del modernismo. Especialmente en Barcelona, donde la figura de Gaudí propone orgánicas estructuras arquitectónicas. Aparecen enrejados, puertas, gárgolas, etc., que crean un paisaje de marañas metálicas que dotará al artista que las contempla de una sensibilidad expresiva de la línea como estructura espacial, tal como se ve al analizar los "dibujos en el espacio" de Julio González o Picasso.



Fotografía de la maqueta funicular en la que Gaudí comprobó empíricamente la distribución de las columnas de La Sagrada Familia.

La arquitectura racionalista de Le Corbusier es un reflejo de la poesía en volúmenes, generalmente alejados de la tierra, elevados, sin embargo apegados a la fisicidad de la figura humana, la altura del hombre es la base de su proporción. Frente a este racionalismo y apoyándonos en lo que de dualidad caracteriza lo abstracto, se encuentra una arquitectura "orgánica" fundada por Sullivan en 1900 y defendida por Wright. Adjetivo que nos hace ver cómo la arquitectura crece de dentro hacia afuera, siendo los volúmenes y estructuras reflejo de una necesidad de aquel que la habita. Una de esas exigencias es el contacto con la naturaleza, su luz, haciendo que se fundan obra y ambiente. "La Casa de la Cascada" de 1936 o el "Museo Guggenheim" de Nueva York de 1956 son ya ejemplos de convivencia de la arquitectura con formas de la abstracción escultórica.



Frank Lloyd Wright. **Museo Guggenheim.** Nueva York. 1952



Delaunay. La Torre Eiffel. 1910

Pero de todos los ejemplos hay uno especial, la Torre Eiffel, 300 metros de altura contruidos sobre el Campo de Marte. Reflejo de modernidad sin ninguna duda, monumento a la nueva sociedad industrial, a los nuevos valores, elogio de material y composición. Testigo de los cambios que se viven en París a primeros de siglo, pero también escultura de estructuras aéreas, presente, omnipresente, que eleva la razón y el pensamiento a lo más alto del dominio humano. Modelo también de movimiento, físicamente estático, pero activo en cuanto a su entorno al que es capaz de dividir en miles de planos que se alteran en el pasear de sus admiradores. ¿Qué se puede sentir ante una creación así?.

Todo ello se puede sintetizar en cinco puntos comunes entre la arquitectura moderna y la escultura abstracta:

1. Uso de nuevos materiales.
2. Métodos constructivos.
3. Valoración estética de la funcionalidad (valor de la estructura).
4. Apertura de los espacios internos y valoración de luces y sombras como elementos compositivos.
5. Dos propuestas no imitativas:
 - racionalista
 - organicista

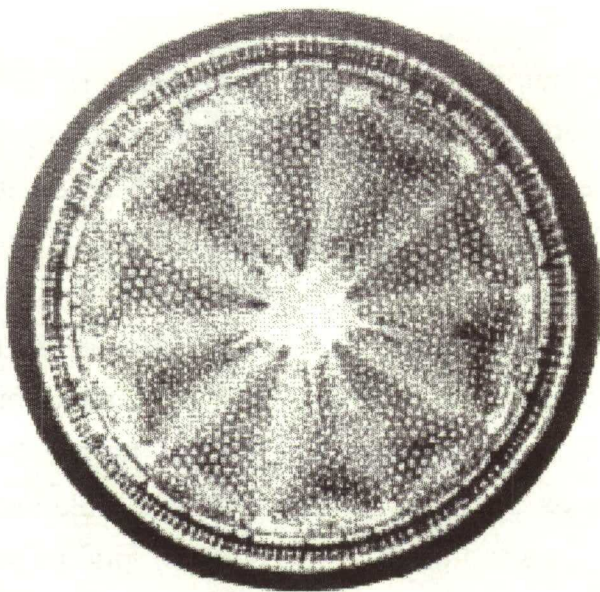
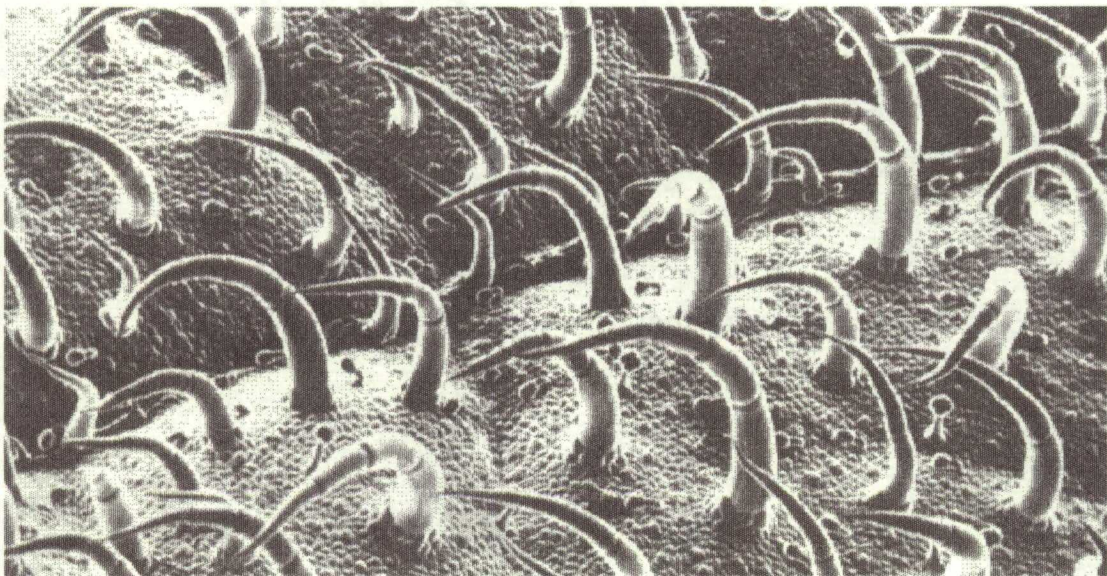


Ilustración publicada en la obra de Ozefant: Artículo. 1928

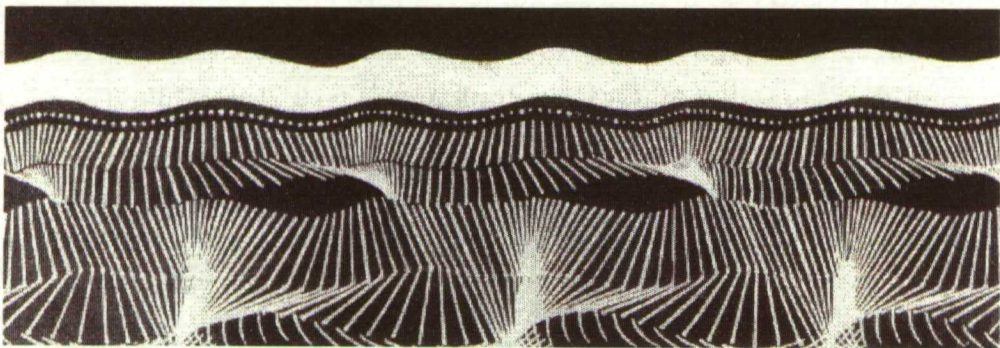


Fotografía de una hoja de la patata ampliada 57 veces

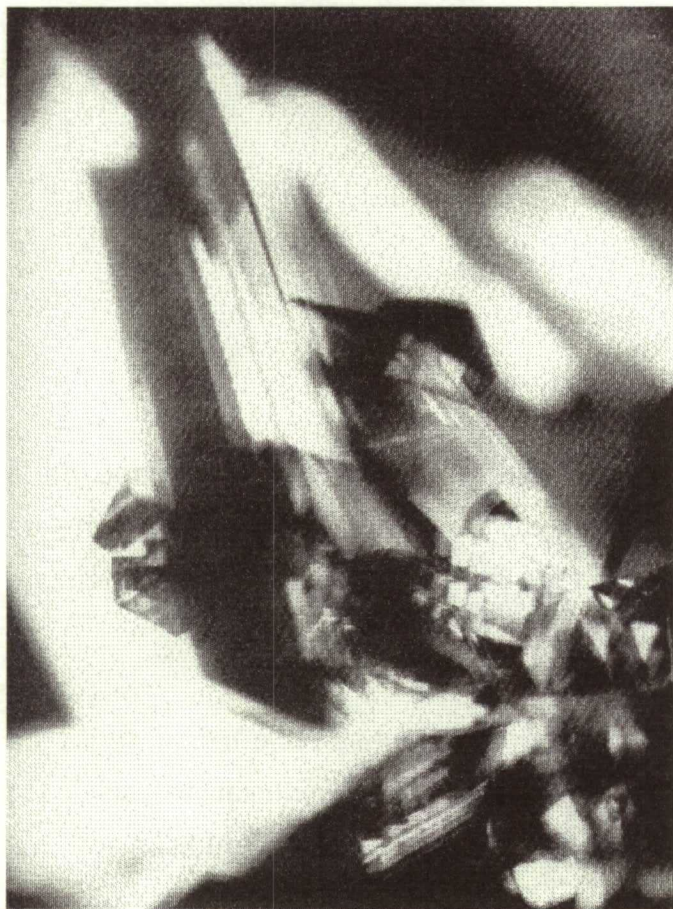
2.2.2. Fotografía

También es importante la fotografía para el origen del abandono de la figuración. A pesar de que este medio haya sido considerado como un proceso imitativo y naturalista, en los principios del siglo XX comienza a ser un modo de expresión.

Las fotos de Marey son anticipaciones de la abstracción, con series de movimientos y composiciones de luz, dando un especial énfasis a los elementos propios del medio. Estudió primero con fines médicos algunos movimientos de órganos vivos, de ahí un sin fin de fotos realizadas con los más diversos aparatos le dan el mérito del descubrimiento de los misterios de la locomoción humana. Un millonario quiso que Muybridge fotografiara el trote y el galope de los caballos construyendo para esto una pista que le permitía deslizarse a la velocidad del caballo y obtener las fotos.



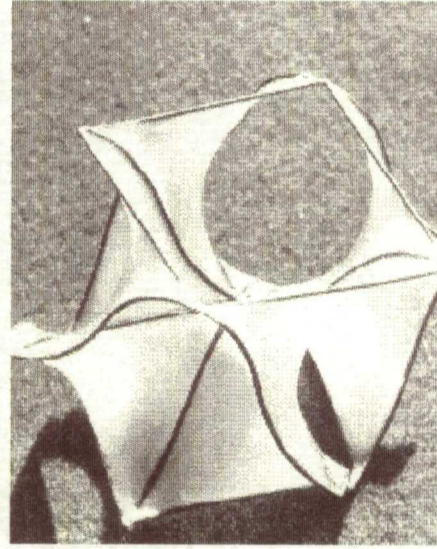
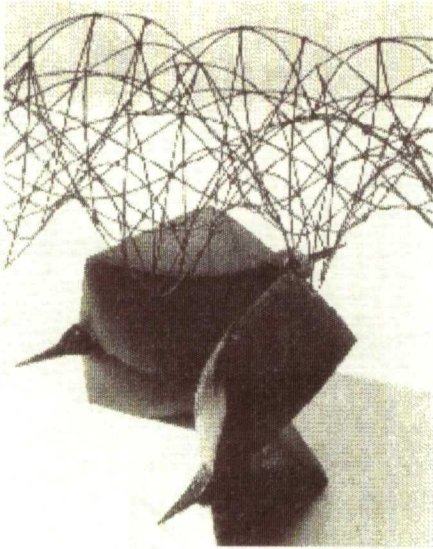
Étienne-Jules Marey. *Estudio cronofotográfico de la figura humana. Fragmento. 1886.*



Coburn. **Vortofotografie**. 1917

Se llega a la fotodinámica de Bragaglia, a las "Vortofotografie" de Coburn y a las Rayografías. Las micro y macrofotografías de botánica se divulgan en revistas de arte¹², así como las fotos de biología nuclear y la astronomía. Eran los aspectos hasta entonces invisibles para el hombre. ¿Hay realidades que no vemos? ¿Cuál es el límite de la realidad?. Esta noción depende cada vez más del ojo que la observa. Ozefant comenzará a pintar aquello invisible, insiste en hallar el orden del universo, y añade en algunas fotos de plantas textos como: "cuando la naturaleza es dórica", "cuando la naturaleza es jónica".

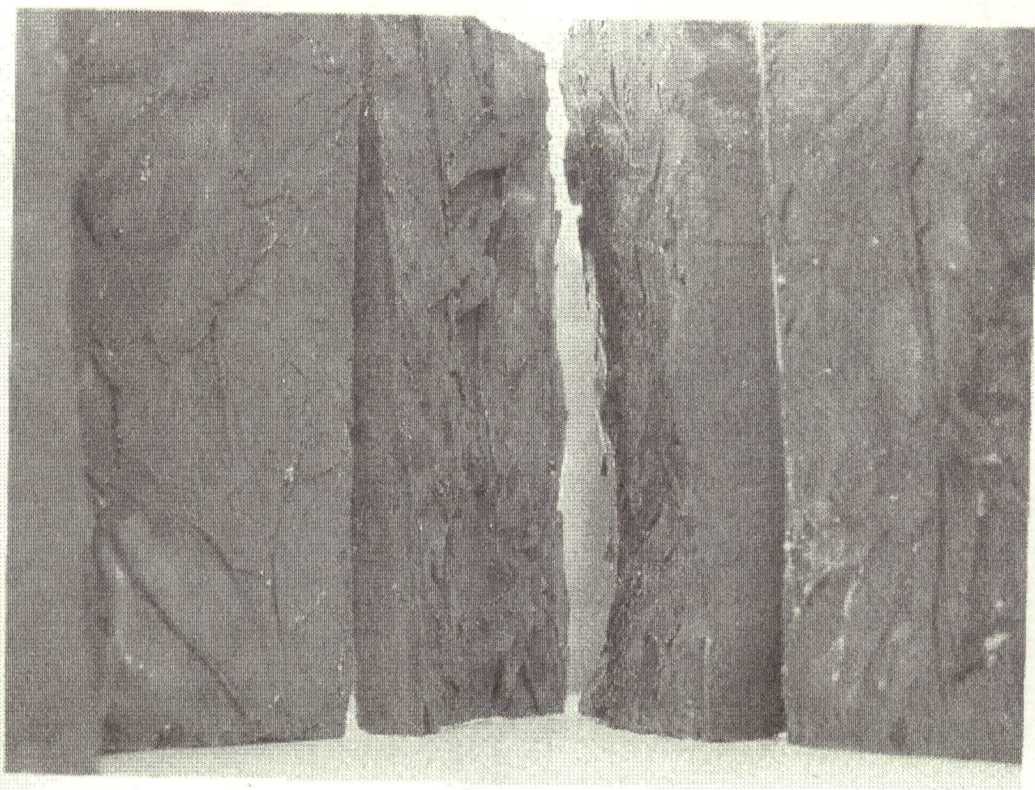
¹² *Cahiers d'Art* (nº1, 1936), *Photographie* (nº 16, 1930), *World Beneath the Microscope* (1935) de W. Watson Baker, *Circle* (1937) y las obras de Ozefant (1928, traducción inglesa de 1931)



Man Ray. Fotografías de objetos matemáticos. 1936

Los artistas hallan nuevas relaciones con lo vivo, pero Man Ray provocará nuevas dudas al publicar, en 1936, fotos de objetos matemáticos tomados en el Instituto Poincaré. Por esto Breton le acusa de abstracto, pero él afirma que aquellas formas le sugirieron auténticas creaciones de la naturaleza pero hechas por el hombre. No obstante cree que la abstracción es un fragmento, un detalle ampliado y esos objetos eran microcosmos completos. En la exposición surrealista de objetos que se realizara ese mismo año, aparecen estos objetos junto a configuraciones geométricas naturales (piritas, cristales, bismutos), algunos objetos encontrados y otros realizados por los artistas.¹³

¹³ *Arte de síntesis. Catálogo: Arte abstracto. Arte concreto. 1930. IVAM. Centre Julio González. 1990. P. 198*



Cristina Iglesias. Fotografía de una maqueta.

Ya sea considerada la abstracción como un fragmento de la realidad, una distorsión de ésta o como una búsqueda del orden del mundo, la fotografía colaborará con los artistas proporcionándoles una guía o base de inspiración, pero también será parte del proceso creativo. Muchos artistas fotografían sus talleres (o lo hacen sus amigos fotógrafos), sus obras, para contemplarlas y analizarlas: Brancusi, Ferrant, o mas recientemente, Susana Solano y Cristina Iglesias, por citar algunos ejemplos.

2.2.3. Otras épocas o lugares

Con la llegada de las tropas coloniales, en las primeras décadas del XX, el exotismo entraba en los modos de la alta sociedad, se incorpora al amor cosmopolita el hombre de color, a la música los elementos de jazz, a la literatura los viajes y las exploraciones y la religión era sorprendida por el tabú.

En estas primeras décadas también se producen hallazgos de culturas paleolíticas. Se comienzan estudios basados en épocas remotas. H. Breuil visita nuestra península y reúne sus notas y dibujos en *Exemples de figures dégé nérées et stylisées é l'époque du Rene*, 1906. H. Bégouen, seis años después, escribe *Les bisons d'argile de la caverna du Tuc d'Audoubert*. También se cuestionan los rituales de estas culturas y S. Freud escribe en 1912-13 *Totem und tabu*.

Pero ya se había sentido la fascinación por oriente y otros mundos y culturas, por las estampas japonesas que inspiraron a los postimpresionistas. Los rollos chinos con escrituras, los Tantras (basados en símbolos y signos) influyen también en el arte no objetivo. La multitud de Dioses que simbólicamente representan el fenómeno de la Naturaleza atraen a muchos artistas.

Alrededor de 1905, Matisse, Vlaminck, Derain y otros fauves, los pintores de El puente y del Jinete Azul, descubren la escultura africana, oceánica y etnológica. Picasso dice a Vlaminck y a Derain que la escultura negra es más bella que la Venus de Milo. En "El jinete azul" se hablaba de los lazos que unen a la nueva pintura con el gótico, con África, Oriente y con la fuerza del arte popular.



Picasso. **Hombre de pie.** 1907

A primeros de siglo, en París, en la tienda del padre Heyman a quien los coleccionistas llaman el negrero de la *rue* de Rennes, los artistas compran estas obras que colocan en sus talleres como fetiches o ídolos. Vlaminck afirma haber sido el primero en descubrirlo en un café a las orillas del Sena. Pero se le atribuye a Gauguín, cuya retrospectiva se está celebrando en el Salón de Otoño, ser el máximo potenciador del gusto y admiración por el arte no europeo.

Los siguientes escritos de artistas ejemplifican estas influencias.

Picasso hablaría así del arte negro:

"Cuando fui al Trocadero, fue increíble. Parecía el rastro. Y ese olor. Estaba solo. Quería irme. Pero no me iba y me quedaba. Me quedaba. Comprendo que era algo muy importante: me estaba sucediendo algo. ¿no es verdad?

Las máscaras no eran unas esculturas como las otras. En absoluto. Eran algo mágico. ¿Y por qué no los egipcios, los caldeos? No habíamos reparado en ellos. Eran primitivos, no mágicos. Los negros eran intercesores; conozco la palabra en francés desde aquellos momentos. Contra todo; contra los espíritus desconocidos, amenazantes. Yo siempre miraba los fetiches. Así comprendí: yo también estoy en contra de todo. Yo también pienso que todo es desconocido, enemigo. ¡Todo! ¡No sólo los detalles! Las mujeres, los niños, los animales, el tabaco, el juego... ¡Sino todo! Comprendí para qué les servía esa escultura a los negros. Por qué esculpían de ese modo y de ninguna otra forma. Y no obstante no eran cubistas! Puesto que el cubismo no existía.

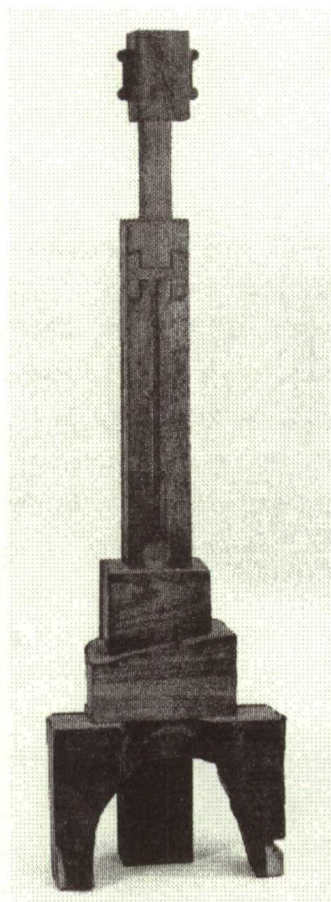
Seguramente, unos personajes habrían inventado los modelos, y otros les habrían imitado, la tradición ¿no? Pero todos los fetiches servían para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a la gente a no ser sometidos ya más por los espíritus, a ser independientes. Eran herramientas. Si damos una forma a los espíritus devenimos independientes. Los espíritus, el inconsciente (todavía no se habla mucho de ello), la emoción, todo es lo mismo. Comprendí por qué quería ser pintor. Solo en museo repulsivo con máscaras, muñecas pieles rojas, maniquíes polvorientos. Les demoiselles d'Avignon debieron de llegar ese día pero no a causa de las formas: puesto que fue mi primera tela de exorcismo ¡sí!"¹⁴

¹⁴ Arte Siglo XX. Salvat. P. 91. Referido por André Malraux en *La tête d'obsidienne*

Lipchitz describe su contacto con el arte tribal y no-europeo como "encuentros". En la introducción al catálogo de la exposición *The Lipchitz Collection* escribe:

"Yo no estaba buscando una influencia directa o una fuente de inspiración, sólo enriquecer e iluminar mi espíritu creativo". "Aunque estuve coleccionando arte africano desde que vine a París (1909), hay pocos de mis trabajos en los que haya sentido una influencia del arte negro"¹⁵

"Era también muy consciente de los ejemplos de escultura egipcia y griega-arcaica. En mi deseo de cambiar el camino marcado por la tradición clásica y renacentista que me enseñaron, era natural que mirara a esas culturas antiguas, las cuales también tienen una especial relevancia en los descubrimientos de los primeros años del siglo XX. Los egipcios y los griegos arcaicos también usaron los diferentes puntos de vista que los cubistas habían adoptado. En *Girl with Braid* giré la cabeza en perfil y representé los ojos a la manera egipcia. De ésta manera, es posible ver muchas diferencias radicales de mi cubismo."¹⁶



Lipchitz.
Detachable Figure.
1915



Kambe.
Kenya.

¹⁵ AAVV *Primitivism in 20 th. Century Art. Affinity of the tribal and the Modern*. Edt by William Rubin. Volumen II. Museum of Modern Art. New York. Paris and London. Modigliani, Lipchitz, Epstein and Gaudier-Brzeska. Escrito por Alan G. Wilkinson. P 421

¹⁶ *Ibidem* P. 427

El erotismo simbólico se refleja en la obra de Epstein. Es el primer escultor británico que se interesa por el arte no-europeo. Provoca un fuerte debate en el público su fuerte expresividad y sus intransigentes representaciones de la sexualidad, que en 1913 y 1914 son exclusivamente representaciones de la sexualidad (copulaciones, embarazos, nacimientos)

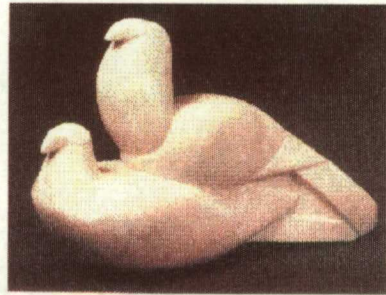


Figura Tahití. Islas Society.

J. Epstein. **Aves**. 1913

J. Epstein. **Figura femenina**. 1913.

"Los trabajos primitivos, cuando expresan los principios del sexo, lo hacen de una manera no ofensiva. Primero por su franqueza sexual. Por otro lado, es parte de una actitud en la cual sólo puede ser una expresión ritual: aquellas estatuas africanas de doble sexo son sin duda trabajos rituales, encarnando el principio sexual de la vida y no son ofensivas".¹⁷

¹⁷ Íbidem P.433

La limpieza plástica de Brancusi, presupone una conquista también cultural, de asimilación de obras de civilizaciones remotas: del arcaísmo griego, egipcio, africanas y de lejanas tradiciones populares de Rumanía.¹⁸ No es una influencia tan solo formal, es ante todo un convencimiento espiritual.

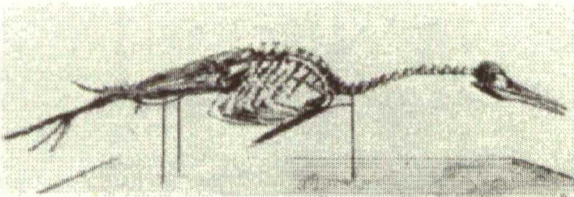
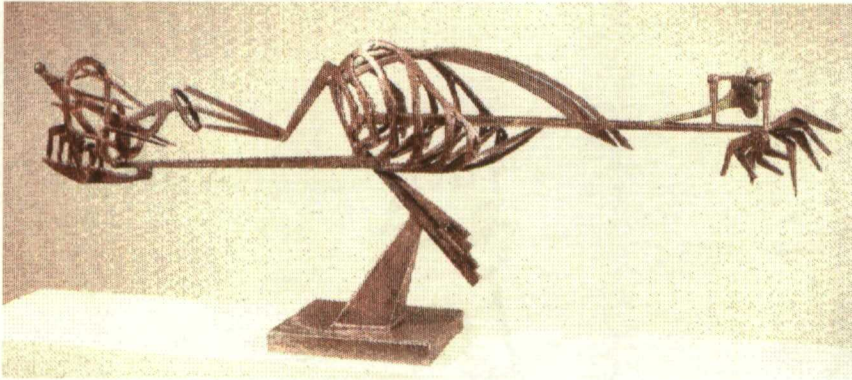


Por ejemplo, de un concepto de unidad y pureza talla Brancusi la *Sabiduría de la Tierra*, de 1908. Su aspecto arcaico y misterioso ha provocado muchas interpretaciones. Para algunos es de raíz rumana y se la relaciona con la sabiduría del campesino. Otros la asemejan a ídolos neolíticos o a figuras hieráticas egipcias. Una de las hipótesis se acerca a las pinturas de Gauguín, concretamente a un trabajo sobre papel: *Breton Eve*. Éste a su vez pudo ser inspirado por una figura peruana.

Brancusi. *Sabiduría de la Tierra*. 1908

¹⁸ Catálogo Exposición. "Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale", Silvana Editoriale, Milano, Palazzo reale, 1979

Las influencias primitivas en David Smith son a través del American Museum of Natural History. Su interés está en la morfología animal, la paleontología etc, por lo que estudia los fósiles y las reconstrucciones de animales prehistóricos. Se puede observar en trabajos como *Ave Jurásica*, *Paisaje con estratos* o *Ave Royal*.



D.D. Smith. **Ave Royal**. 1947-1948
EsEsqueleto de pájaro primitivo.
AAAmerican Museum of Natural
HiHistory. Fotografía del archivo
deSmith

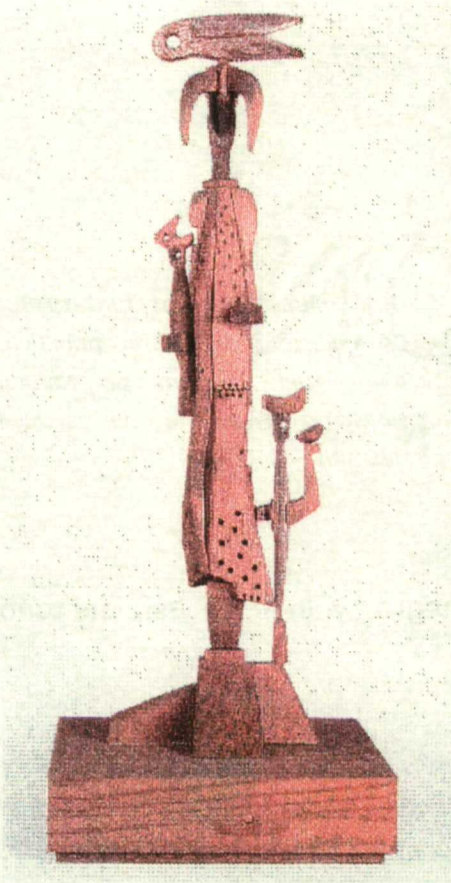
También Torres García evocará el arte negro, y lo hace así, en tono gracioso y poético:

*"¿Y la forma? Enséñales qué es eso, tú que estás en lo abstracto. Enséñales lo que es el plano geométrico, y que el arte es encontrar eso y no el imitar. Enséñales lo que es el valor del grafismo lineal. Y diles que el arte volverá a ser eso. Negrito de Africa: tú posees la ciencia más profunda, porque no estás en lo aprendido, sino en lo que se sabe sin aprender: don de Dios, patrimonio del puro y del simple, que sabe estar en el ritmo y que sin saber el nombre, es pintor, escultor y artista verdadero"*¹⁹

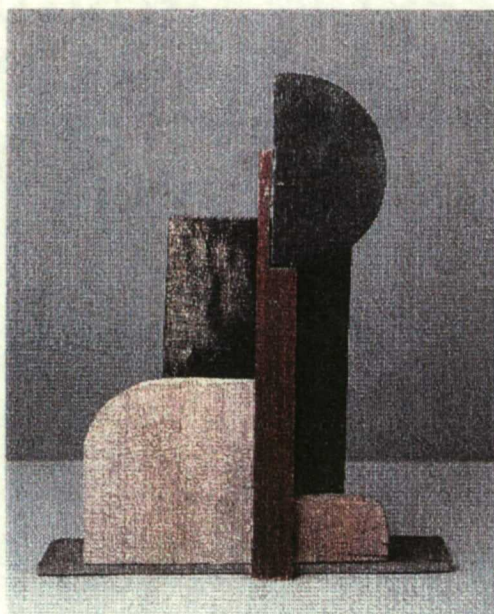
¹⁹TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Volúmenes I y II. Alianza Forma. Madrid 1984. P. 66

Defiende Alberto Sánchez el Arte:

"Me di a visitar con ardor el museo arqueológico todas las veces que podía y allí me confirmé en la teoría de que el Arte no estaba en el oficio y menos en el perfeccionamiento, sino en lo profundo de todo aquello por lo que uno lucha y quiere representar con fe y devoción".²⁰



Alberto Sánchez. **Sin título**. 1960-1962

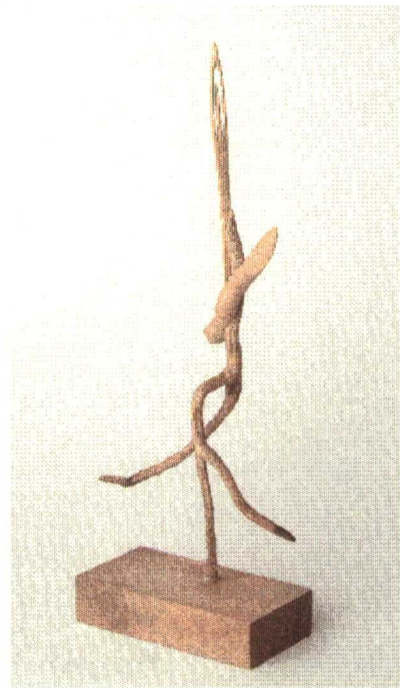


Torres García. **Construcción**. 1935

²⁰ Alberto Sánchez. *Palabras de un escultor*. Editor Fernando Torres. Valencia 1975. P.23

Ángel Ferrant:

*"Todo ser humano lleva dentro una Escuela de Altamira, pero debo estar equivocado, porque la desnudez de la verdad que inquieta a los que la llevamos es evidente que intranquiliza o importa tres pitos a los demás". "Desde las más profundas huellas que dejó la imaginación del hombre en las cavernas primitivas me llegó una resonancia que me las dio a entender como si fuesen recientes"*²¹

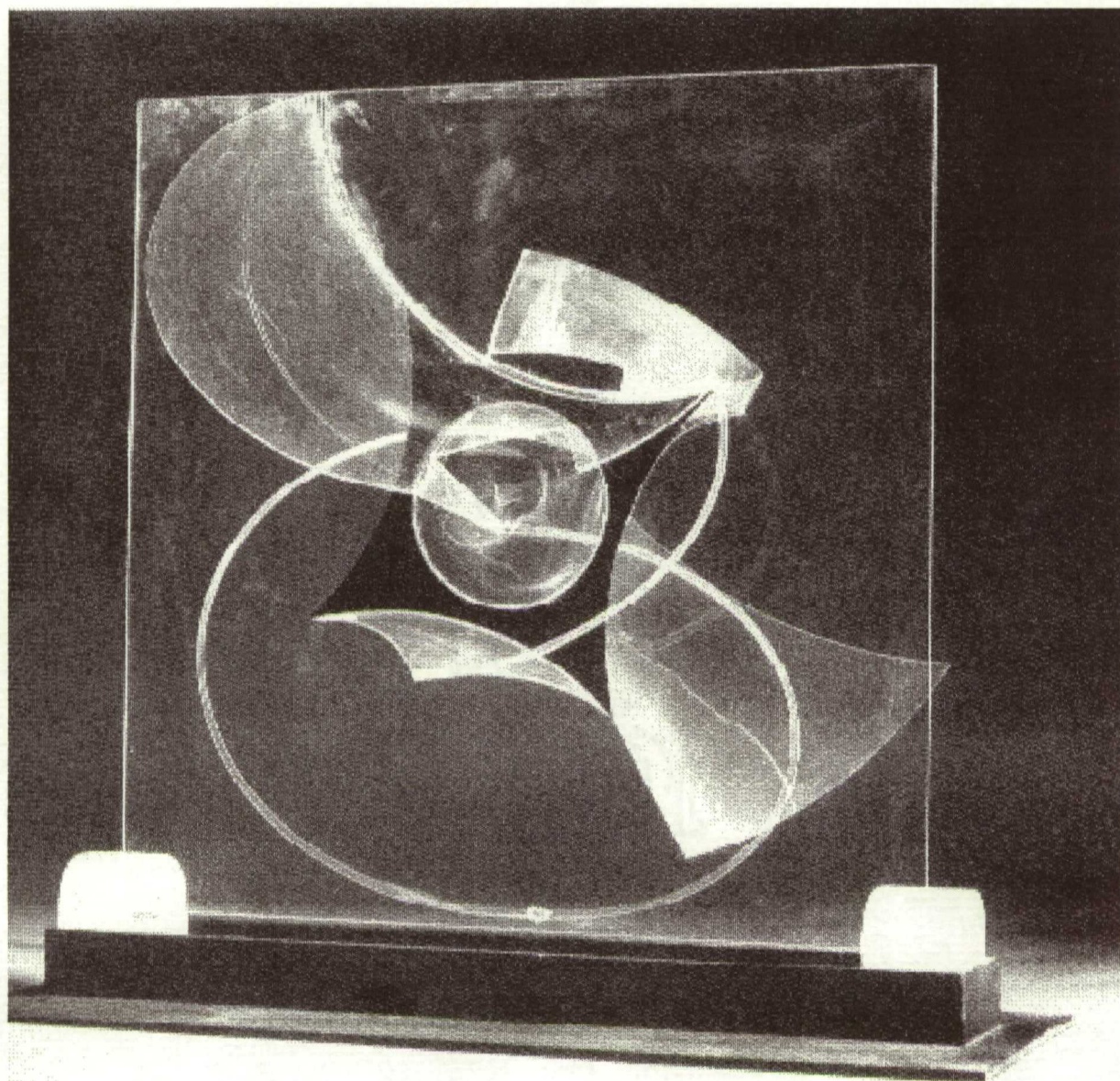


Ángel Ferrant. **Bañista**. 1945

Lo mas puro de estas influencias lo tenemos cuando el artista no se agarra a las formas encontradas de otras culturas, tal y como son, sino cuando es comprendida la virginidad, es decir, el empezar desde cero y por lo tanto, pensar, actuar y crear como un primitivo.

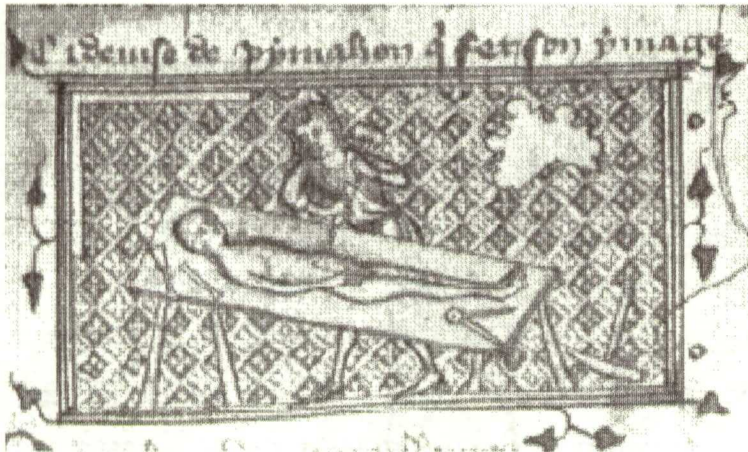
²¹ Ángel Ferrant. *Todo se parece a algo*. Ed. de Javier Arnaldo y Olga Fernández. Madrid 1997. P 166

3 convenciones de la escultura abstracta



Naum-Gabo. **Construcción en un plano.** 1937.

3. Convenciones en la escultura abstracta



Pigmalión escultor. Manuscrito. 1380

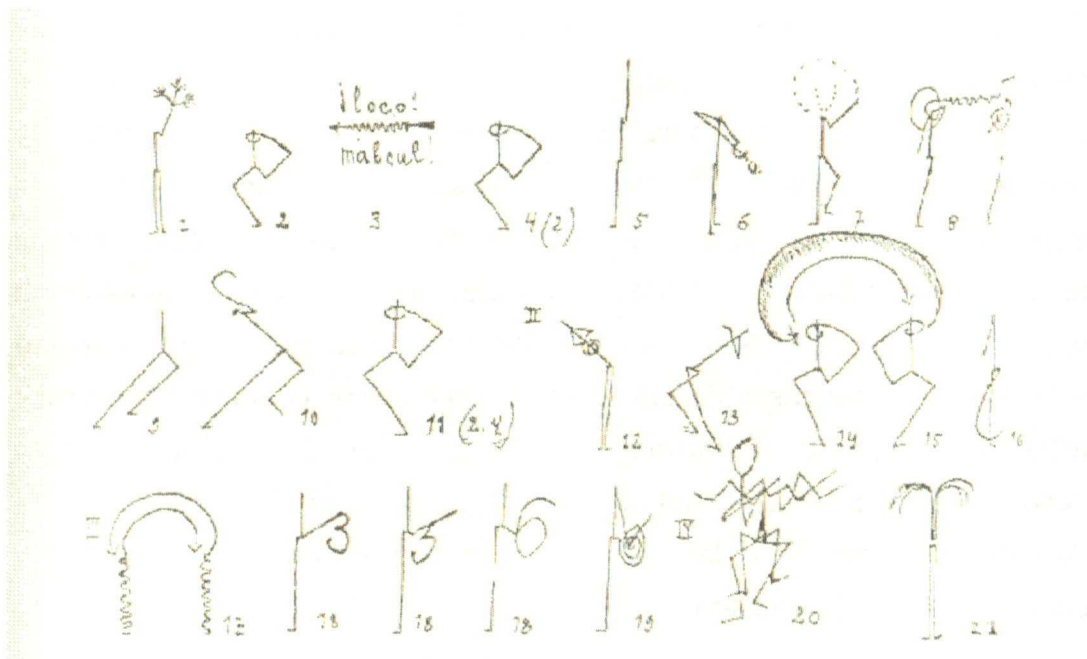
El arte, en la época helenística estaba directamente relacionado con la inspiración divina. Sólo los poetas poseían este don. A pesar de ello, hubo intentos de identificar el trabajo de los escultores con ese carácter supraterráneo. Decían que viendo esas obras se obtenían sensaciones místicas. Ellas representaban la esencia misma del ser, su pureza divina, y así podrían situarse en una esfera metafísica. Es decir, a partir de la percepción, la obra se identificaba con los dioses. Sin embargo la espiritualidad cristiana no ve otra belleza que no sea la creada por Dios, y sus obras están ahí solamente para recordarnos que existe un mundo divino donde es posible la salvación. El concepto de arte se amplía

(desde el siglo V a.C. al XVI d.C.) y va unido a infinidad de acciones relacionadas con la destreza. Por ejemplo, la que se poseía para construir objetos o para mandar ejércitos. La destreza se consigue con el cumplimiento de unas reglas. Se aleja al arte de cualquier creación fruto de la inspiración o de la fantasía y se lo desvincula asimismo de la idea de belleza. Ésta, sin embargo, será protagonista en el Renacimiento. En este momento al artista se le separa del artesano y, por su capacidad de crear belleza, casi se le reconocen poderes divinos.²²

Vemos, al fin y al cabo, que lo que el arte establece es un vínculo entre el mundo y la existencia humana (como las religiones y filosofías), vínculo que intenta resolver la dicotomía de lo terrenal y lo supraterranal. El artista se acerca y aleja, consciente y alternativamente, hacia ambos extremos. Y así se relaciona con sensaciones místicas, recordatorios de un mundo divino, destrezas terrenales, bellezas de todos los sentidos, autonomía absoluta respecto de algún extremo, etc.

En la modernidad se revisan críticamente esas características. En un primer momento, nacen de nuevo la esencia de las cosas, la individualidad y la imaginación. Frente a la destreza surgirá la autoexploración de la conciencia como modo de producción artística.

²² TATARKIEWICZ Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Tecnos. Madrid 1976. P. 136



Julio González. **Dibujos**

En este sentido, Kandinsky admite lo real como algo que está ahí y cuyo conocimiento se producirá a partir de la descomposición y análisis de sus elementos y estructura. Este proceso siempre está en relación con el artista y con su entorno. Admite que el Universo se compone de esos elementos. Pero expresa que los conceptos del artista sobre las cosas no son la visión externa de éstas, sino que son parte de la intuición, intuición necesaria para llegar al conocimiento.

Es una autoexploración de la conciencia compartida con la psicología, el psicoanálisis, las teorías de la conciencia, la fenomenología. Con la *conciencia intencional*, Husserl reconoce la percepción como una vivencia particular proyectada hacia la visión del mundo. Para Theodor Lipps el punto de partida para el conocimiento de un fenómeno estético, no es la forma absoluta de dicho objeto, sino la reacción psicológica del individuo que lo observa.

Gillo Dorfles²³ diría que la escultura es la única de las artes visuales que solicita para su percepción, además del sentido de la vista, el del tacto. La percepción de una obra escultórica comprende tres clases de sensaciones simultáneas²⁴: 1º la sensación de la calidad táctil de la superficie; 2º la sensación del volumen del objeto en relación con el espacio que ocupa; 3º la sensación de masa relacionada con el peso del objeto escultórico. Podemos admitir que son caracteres que diferencian a la escultura del resto de las artes y serán excusas sobre las que los artistas trabajen para dotarla, conscientemente, de autonomía. Y, a pesar de parecer una definición sin ningún código estético, la defendemos dentro de las teorías de la percepción que subjetivizan cualquier hecho observado.

²³ Gillo Dorfles. Op. cit. P. 104

²⁴ José Mº Quintana Cabanas. *Pedagogía estética*. P. 104

3.1. La sensación de la calidad táctil de la superficie.

La calidad táctil de la superficie, de la piel, que si bien en ocasiones está determinada por el acabado, realmente es el resultado de identificación del acto creador con la materia y la técnica. Heidegger en ocasiones analiza el espacio desde los términos griegos que denotan límite, que tienen raíz común con los términos castellanos de puerta, poro, puerto o apertura, en definitiva límite final entre continente y contenido. En ocasiones algunos autores como Giacometti, Noguchi o Calder apoyan el anonimato de la ejecución, esto es, muestran que el acto creador, el hacer en sí mismo, como expresión de individualidad debe desaparecer y así defienden la idea de que la huella del escultor perjudica la universalidad de la obra.

Las relaciones del arte con los nuevos materiales surgidos en la industria son acogidas escandalosamente por los artistas. La Revolución Industrial transformó el metal en un símbolo de progreso, pero también fue visto como el destructor de los tradicionales caminos de la vida y de la cultura.

Entre los partidarios del matrimonio, Julio González y David Smith. Éstos con el uso del hierro y la soldadura comparten el reconocer la fuerza expresiva de la diversidad de formas que se consiguen con esta técnica. Líneas, chapas planas, volúmenes abiertos y cerrados, en superficies, aristas, macizos y huecos. Mientras que González encuentra en el mismo proceso de trabajo la calidad final de la obra respetando intencionadamente las huellas de la soldadura, las huellas del artista, los restos que se tejen con la vida, Smith hace de las calidades de las superficies un medio expresivo y comunicativo de sus conceptos.

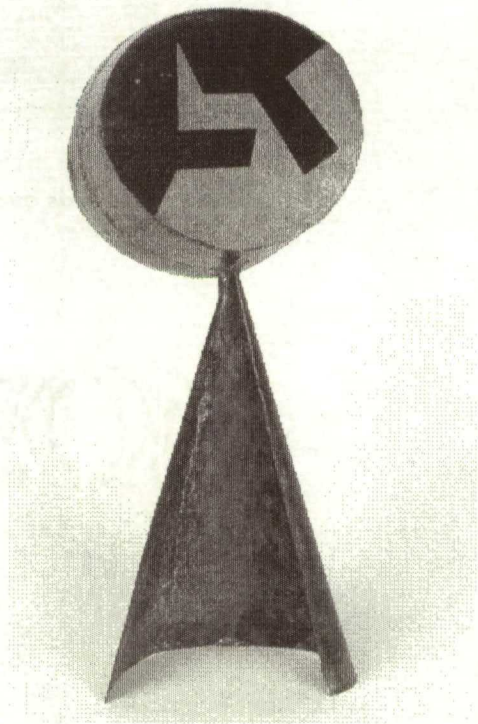


David Smith. **Cubi I**. 1963.

En la *Serie Cubis* pule el metal hasta que se convierte en reflejo del espacio exterior, separado del matérico aire que queda atrapado tras esas superficies reflectantes.

El acero, Smith, lo asocia a los albores de la civilización, con el romanticismo americano de la industria del automóvil y el ferrocarril, y el progreso. Es un material constructivo y destructivo, sólido y sensible a los elementos. Le permite rechazar la tradición monolítica, como lo hicieron Picasso, González y Giacometti y los constructivistas. Sin salir

del monolito, sin la exclusión de la mano directa del artista no se podía luchar en la vida moderna, acelerada. En un texto publicado en 1952, *The New Sculpture* Smith considera el hierro un material apropiado para el siglo XX por su "poder, estructura, movimiento, progreso, suspensión, destrucción, brutalidad"²⁵

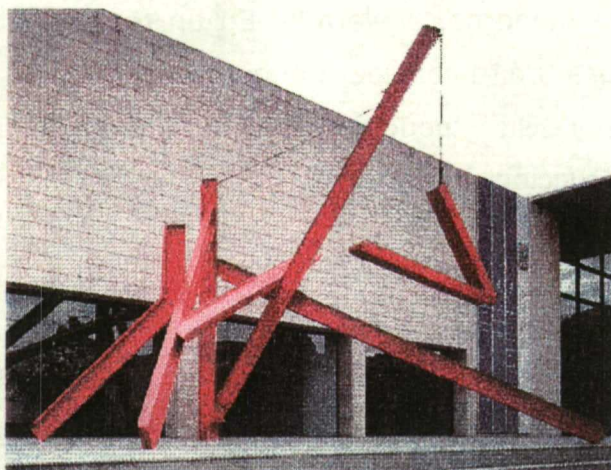


González. **Los Enamorados II**. 1932-1933

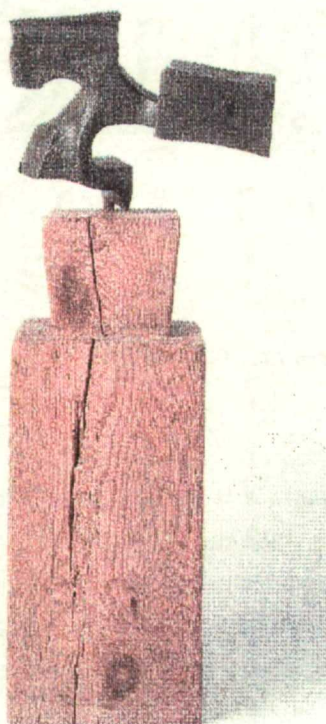
Julio González diría: *"La Edad de Hierro comenzó hace siglos para (desgraciadamente) proporcionar armas, algunas muy hermosas. ¡En el presente permite la construcción de puentes, de vigas de ferrocarril! Hace ya mucho tiempo que este metal ha dejado de ser homicida y simple instrumento de una ciencia demasiado mecánica. Hoy se abre la puerta de par en par para que esta materia pueda ser ipor fin! forjada y batida por las pacíficas manos de los artistas."*²⁶

²⁵ Catálogo: DAVID SMITH, 1906-1965. Centre Julio González, IVAM. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1996. P. 58

²⁶ González citado por Smith. Íbidem. P. 58



Di Suvero. ¿Son años que? Para Marianne Moore. 1967



Chillida. Yunque de sueños III. 1954-1958.

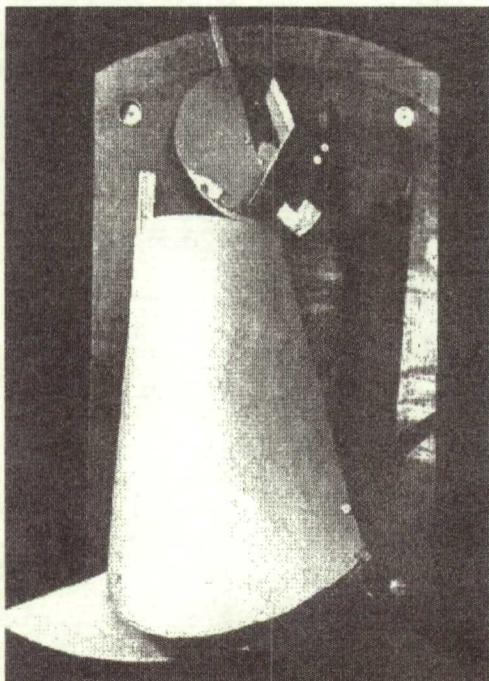
Mark di Suvero, heredero del trabajo de estos artistas de la vanguardia histórica, emplea el hierro y el *assemblage* para desafiar a la escala. Desde pequeñas esculturas a desbordantes dibujos en el espacio, usa su personal simbología en un arte comprometido social y políticamente. Sus tres principales materias son el hierro, el espacio y la gravedad.

Paralelamente al trabajo de Smith, en España el mundo de la metalistería también sorprende a Chillida con su pregunta sobre qué material podría combinar la posibilidad de mover la materia, propia del modelado, con la fuerza y la tensión que obtiene la obra tallada a base de martillo y cincel. Llega así al metal fundido en la fragua, una técnica mucho mas tradicional que la de González o Smith, trabajada por los artesanos al son del martinete.

Otro metal que adoptan los escultores es la fundición de plomo. Moore afirma que le permite trabajar figuras más delgadas que las que le permitía la piedra y retocar la superficie tras la fundición ya que es bastante maleable, y por otro lado su coste era muy bajo.

Para Boccioni la utilización de diferentes tipos de materiales y sus diferentes tratamientos colaboran para indicar los planos que finalmente acogen el espacio circundante.

En territorio ruso hallamos los "trabajos de laboratorio" o exploraciones artísticas de los elementos componentes de la forma: son los ejercicios de Tatlin de los años 20 inspirados por los iconos rusos. En sus paneles monta anillas, tornillos, campanas, espejos, oropeles, etc. Explora las cualidades de los materiales, sus interrelaciones y tensiones, sus texturas como datos importantes de la relación espacial, despojándolos de asociaciones narrativas.

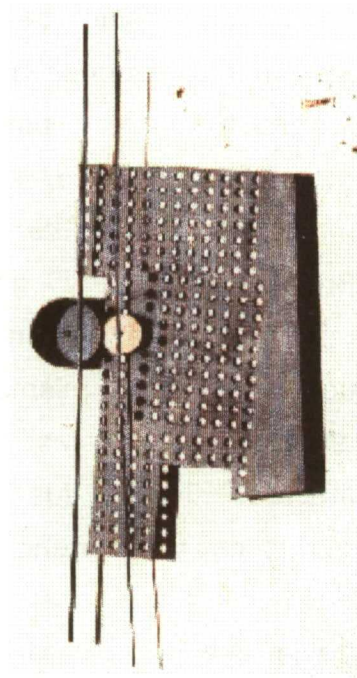


Tatlin.

Selección de materiales: kontrarelieve.

1916.

Leon Tutudjian.
Composición con rejilla.
1929



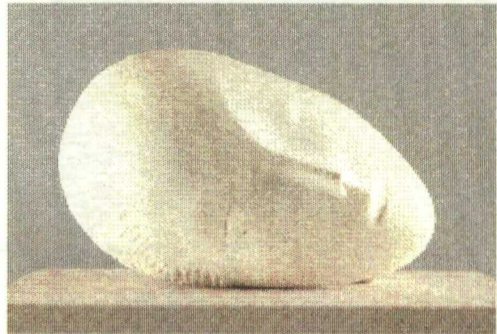
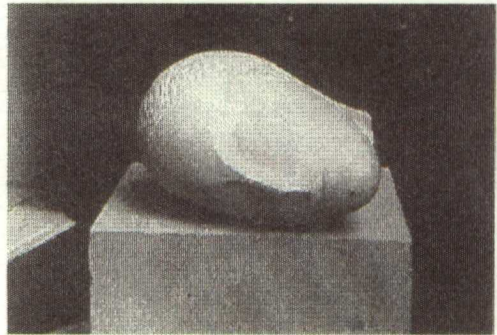
Posteriormente la misma investigación sustituirá el contenido narrativo. A todos estos trabajos, Tatlin los llama *kontrarelieves* ofreciéndonos así la idea, por un lado, de expansión hacia el espacio y, recíprocamente, el contraataque de éste hacia la obra.

A Naum-Gabo le interesa la forma expresiva de los espacios y elementos por lo que su investigación de materiales culmina con la utilización del celuloide en 1920 con *Construcción en relieve*, la transparencia de este material consigue minimizar la observación o interés del espectador en él y provoca la concentración en la forma y el espacio. También en los primeros cursos impartidos por Moholy-Nagy en la Bauhaus se promueve la identificación y reflexión del artista con la obra, se fuerza continuamente a un ejercicio de investigación profunda de los materiales, de los distintos elementos que afectan al producto, luz, espacio, color etc.

En la pretensión de superación del material, Brancusi lo reconoce como una entidad, en la que la idea formal y el potencial de la sustancia van juntos. A su modo, también es amante de los materiales, sus características y acabados. Bronces tersos y gélidos mármoles pulidos, maderas toscas, granitos, etc. Así como en ocasiones una misma pieza es copiada en diferentes materiales, así un mismo concepto es afectado por sus diferentes propiedades intrínsecas y los intencionados acabados.

De la idea de la verdad de los materiales surgen obras como *Torso de Hombre joven I*, realizada por Brancussi entre 1917 y 1922, tallada a partir de una bifurcación de un tronco de arce, punto de crecimiento y potencialidad. Anteriormente con *Torso de Mujer Joven* (1918) usa el mármol, blanco y cristalino, con vetas rojas para sugerir la circulación bajo la piel. Es obvio que la supuesta repetición de sus esculturas demuestra la individualidad de cada una de ellas. Brancussi ve el acto del escultor como un éxtasis del espacio en el momento de la creación, y tiende a la pureza formal, mediante una técnica tradicional, la talla, pero el sentimiento y la identificación con el material se producen en un ataque directo, en un acto de fe creadora. Es una conversación constante, analítica e intuitiva. Una lectura diferente, sucesivas interpretaciones multiplicadas en el tiempo mismo del proceso.

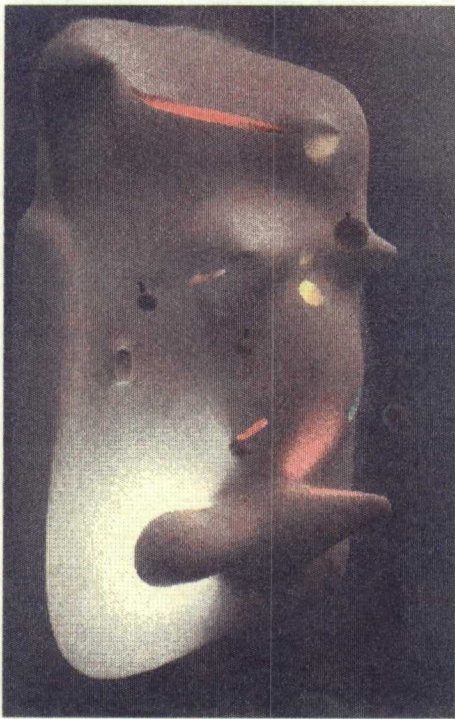
De *Musa Dormida* hace dos versiones de bronce, en 1910, una por su riqueza de texturas y calidades nos deja más cerca del artista. La segunda la pule hasta provocar una superficie que refleja, no sólo el espacio que la rodea, sino al espectador que la observa. Su musa también dormirá en escayola y en mármol veteado, ahora lo poroso se enfrenta a lo terso, lo humilde a lo noble.



Brancusi

Musas Dormidas: Bronce, 1910; bronce pulido, 1910; escayola, 1912-1913; mármol blanco, 1909-1910;

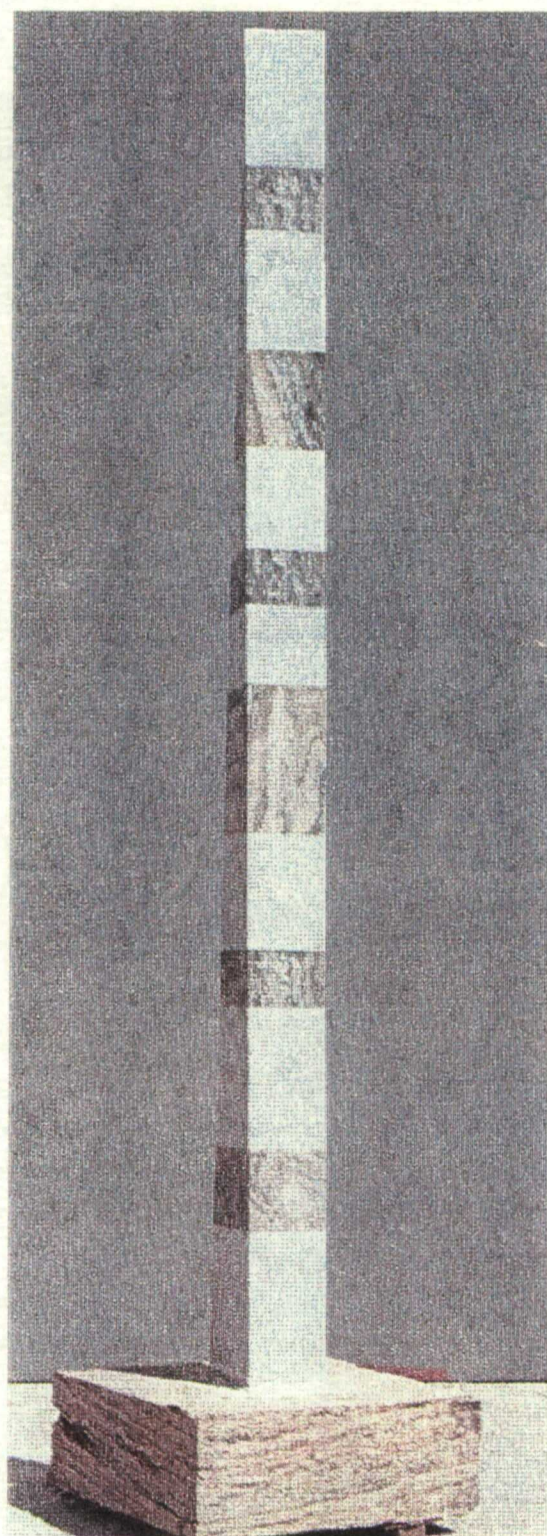
Muchas son las analogías que se presentan entre Noguchi y su maestro y amigo Brancusi, entre ellas está el interés de contactar la esencia del hombre y la materia. Los mármoles de Noguchi reflejan la resistencia y el carácter del material mediante un contraste de texturas, una armonía entre lo terso y lo áspero, pero también muestran la fragilidad descubriendo lo transitorio de la vida.



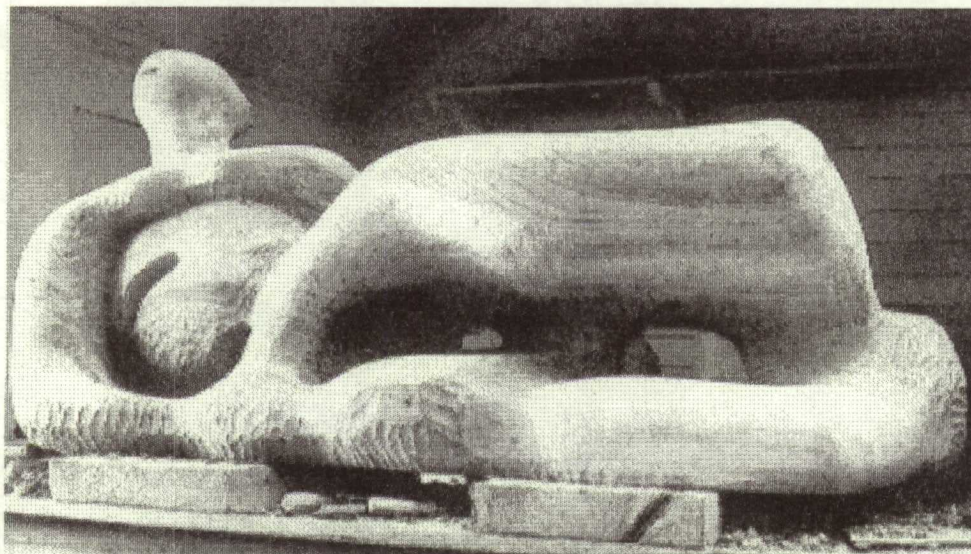
Noguchi. **Lunar Landscape.** 1944.

Numerosas son las materias con las que experimenta este escultor americano educado en el budismo, para representar la esencia del hombre en su relación con la naturaleza. Un hombre que vive en su época y admite también nuevos materiales.

En 1928 Henry Ford comercializa el níquel-cromado, material económico con el que se consiguen superficies reflectantes, que proporcionan brillos llamativos y exagera los negativos. Noguchi en su intención de integrar su obra en la naturaleza encuentra en estos reflejos la invisibilidad de su escultura otorgando protagonismo a los árboles y paisajes reflejados en ella.



Noguchi. *The Spirit's Flight*. 1970



Moore. **Figura reclinada.** 1945-1946

*"Una de las cosas que me gustaría pensar que tiene mi escultura es una fuerza, una intensidad, una vida, una vitalidad desde su interior, de modo que se tenga la sensación de que la forma está empujando desde dentro intentando irradiar la intensidad desde su propio interior en lugar de tener algo que se ha formado simplemente desde el exterior y se ha parado. Es como si uno tuviese algo que está intentando convertirse en una forma desde su propio interior. Tal vez sea esto lo que me ha llevado a interesarme en los huesos tanto como en la carne"*²⁷

²⁷HENRY MOORE, Esculturas. Comentarios del artista. Introducidos por Franco Russoli. Dirigido por David Mitchinson. Ediciones Poligráfa, S.A. Barcelona 1981. P. 130

Moore agradece a la madera esa sensación de parecer que crece, además afirma: "Para mí la fibra de la madera desempeña un papel y le da vida"²⁸. En un texto que Henry Moore publica en *Unit One*, alude a Gaudier-Brzeska como el artista que demanda, no solo la verdad de los materiales, sino también la tridimensionalidad de la escultura desde un deseo completo de la forma. Moore también enfatiza que en la observación de la naturaleza esta la creación del arte... Al mismo tiempo reconoció la importancia de los guijarros, huesos, árboles y conchas como objetos que podrían ayudar a los escultores a expandir sus conocimientos de las formas y desde aquí enriquecer conceptos y expresiones. Las piedras muestran el camino del trabajo de la naturaleza. Las rocas el corte. La obra no debe ser material lleno de fórmulas vacías, sino que continente y contenido son parte de un mismo deseo.

La redondez de formas con límites extremadamente tersos de Arp no sólo sugiere ese crecimiento orgánico de la forma (apuntado en la cita de Moore) sino que también responde a lo animado en todos sus lados. Por ello, tal vez, pasa de los relieves con fondos cuadrados a la escultura exenta. En relación al acabado de la obra sostiene: *"no la dejo hasta que no haya transmitido suficiente vida mía a ese cuerpo"*²⁹

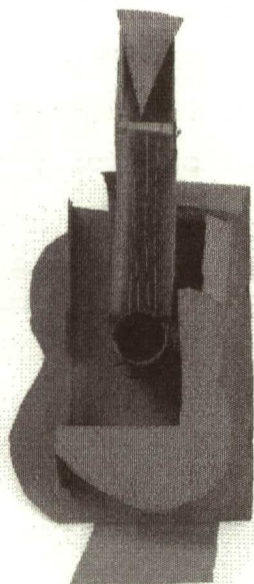
²⁸ Íbidem P. 98

²⁹ Jean Arp (1886-1966) Escultura/relieves/obra sobre papel/tapices. Museo español de Arte Contemporáneo. Madrid 1985. P. 49

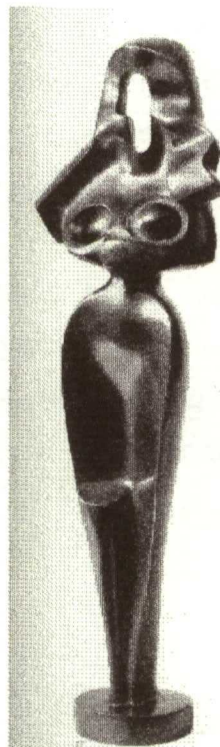


Ángel Ferrant. **Marinero Narciso**. 1945

En la poética de la materia encontrada están las disponibilidades del material, de elementos de otros contextos que se acomodan en el objeto escultórico. No sólo son los *assamblages* que realizarán con trozos de metal, tanto González como Picasso, y otros escultores, debo destacar la carga experimental y descubridora que el objeto encontrado va a representar en la escultura abstracta. Artistas como Ferrant, Cristófol, Schlosser nos mostrarán un lenguaje lírico a partir de construcciones con diferentes materiales encontrados y de muy distintos contextos. La experimentación y la concienzuda búsqueda del equilibrio entre continente y contenido ha proporcionado el uso de diversos materiales. La escultura abstracta a propiciado y favorecido esta conquista que, como ya he señalado, fué básica para las propuestas artísticas más contemporáneas.



Picasso.
Guitarra. 1914.

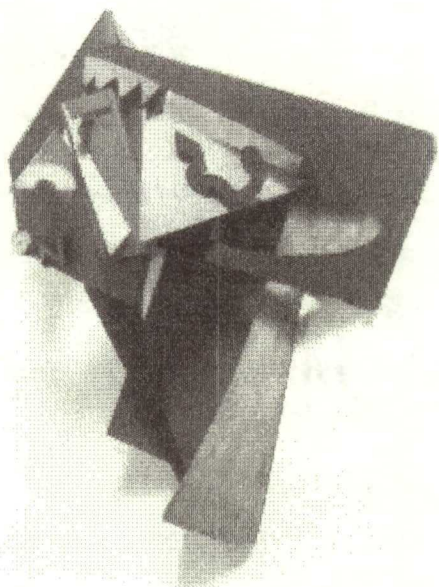


Archipenko
Motivo egipcio. 1917

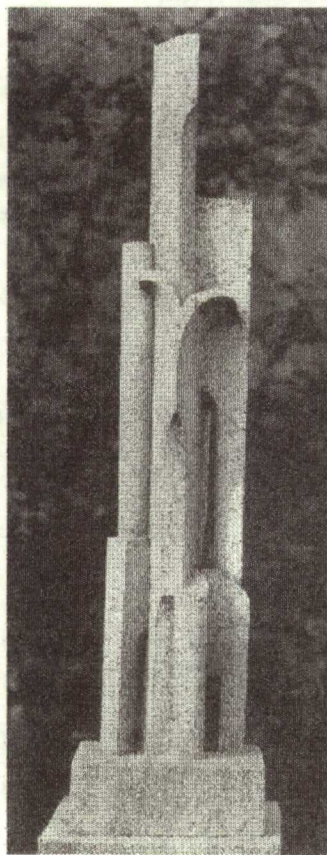
3.2. La sensación del volumen del objeto en relación con el espacio que ocupa.

Es una de las cuestiones más analizadas y experimentadas en la vanguardia escultórica. Es en definitiva el binomio espacio-volumen en el que el primer miembro contagia y se apodera del segundo. Desde Paul Cézanne, y su reducción analítica, el espacio ya no era sólo un continuo donde se produce el movimiento, sino que podía ser también un material capaz de entrar en los procesos de creatividad. Esta exploración culminará con la eliminación del espacio euclidiano en aras del psicológico.

El intento de Archipenko de eliminar todo lo superfluo para llevar la obra a formas puras, hace que éstas sean contempladas como protagonistas. Formas que se geometrizan, se estilizan y torsionan para identificarse con la vida. Su estudio de lo cóncavo y lo convexo como elementos fundidos en un mismo significado, como el *sí* y el *no*, es la relación de lo negativo como concepto que imprime ausencia de positivo; y es antecesor del vacío oteizano producido en el encuentro de un espacio tras la eliminación de su masa, el encuentro de lo negativo tras serle sustraído lo positivo.



Henry Laurens. **Cabeza de mujer.** 1925

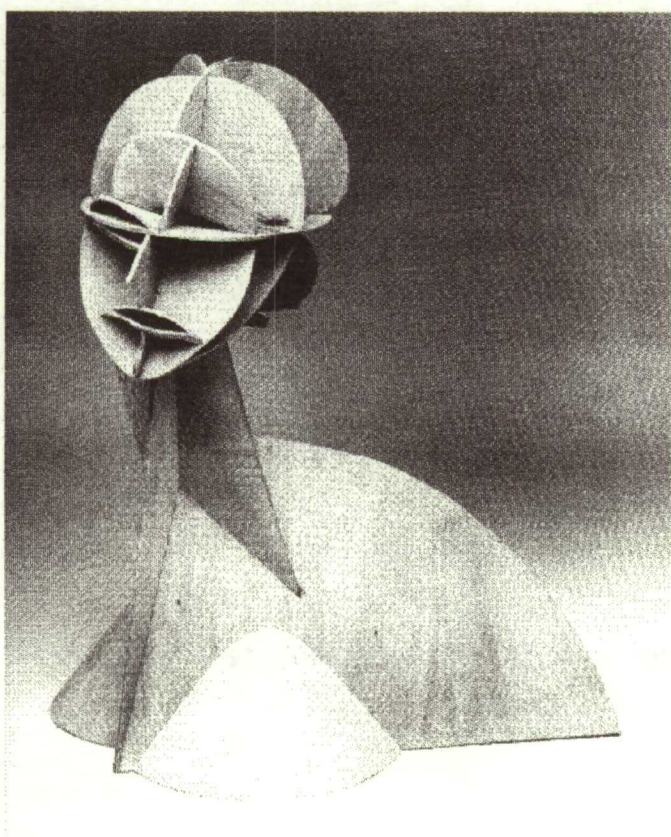


Lipchitz. **Figura de pie.** 1916

Henri Laurens estudia el espacio como factor desintegrador y lo usa posteriormente como materia de construcción. Evoca los objetos en sus estructuras fabricadas por volúmenes sugeridos mediante planos de descomposición analítica. Son estructuras con ángulos marcados que rozan el formalismo. Hacia 1925 suaviza la geometrización y "la redondez de los miembros delata la vida interna". Sus temas de cabezas y botellas trabajados en materiales diversos parten de los ensayos analíticos del collage pero se asemejan al cubismo sintético. Planteamientos similares a los que Picasso establece en la obra clave del inicio de la abstracción: *Guitarra*, 1912 o en su *Vaso de Absenta* que realizara en 1914, con la articulación de unidades, parte a parte, concluidas en un todo abierto.

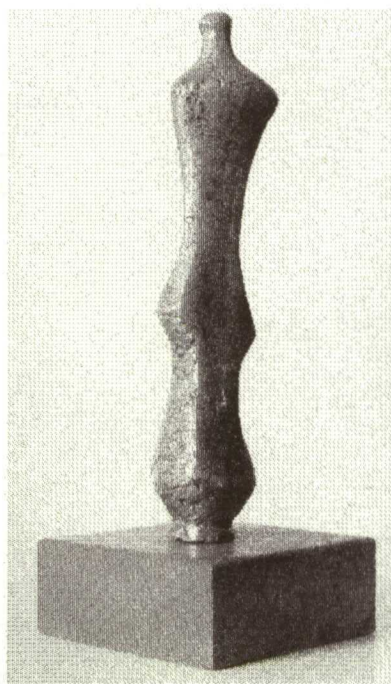
Lipchitz funda entre 1916 y 1920, junto con su amigo cubista Juan Gris, otra relación de la forma con el espacio mediante un sistema cuyo primer paso está en la división proporcional del bloque, que constituye un volumen geométrico basado en el triángulo de la sección áurea, y a continuación se lleva a términos de figura. A pesar de que el rigor compositivo prevalece sobre el sentimental él subraya la espontaneidad en el proceso de creación. En el verano de 1926 viaja a la costa británica y se interesa por la formación de las rocas, esas composiciones donde las grandes piedras se parecen balancearse. De ese equilibrio hará unos estudios que contribuirán a la escultura *Figure* de 1926-30, añadiendo muchas de sus anteriores ideas, especialmente la de unir las diferentes direcciones sólidas y las aperturas.

De las construcciones que Naum-Gabo desarrolla en Escandinavia cabe nombrar *Cabeza construida nº 1* de 1915, con la que desarrolla su método "estereométrico" como investigación para constituir el espacio como elemento escultórico absoluto. Es un modo de entender la escultura nacida desde su núcleo, desde el bloque primigenio hacia su relación con el espectador, relación forzada de identificación y comprensión narrativa. En el nacer de la escultura del centro hacia el espacio, se hallan los presupuestos futuristas de Boccioni que afirma abolir los límites de la obra rompiendo el espacio circundante, quedando interaccionado y convertido así en material escultórico.



Naum-Gabo. *Cabeza construída nº 1*. 1915

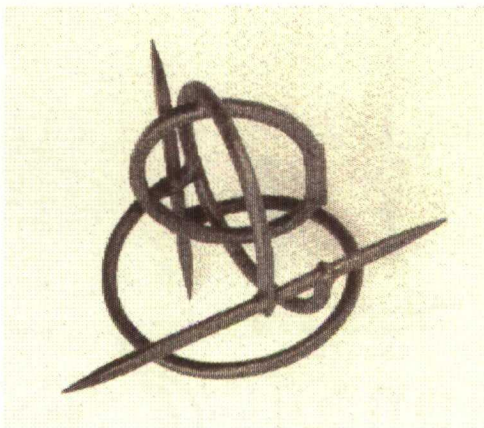
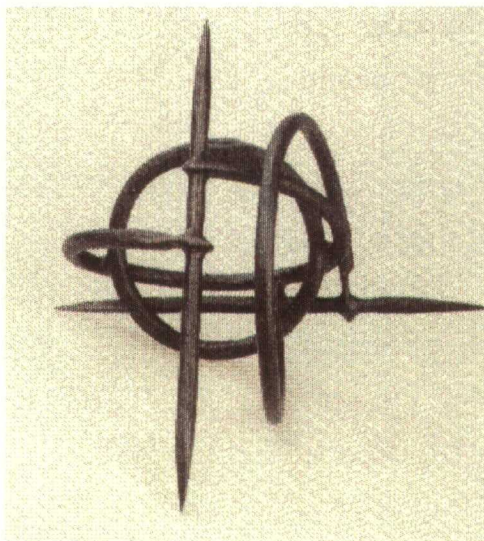
Con la necesidad de que las cosas se satisfagan y se hagan comprender fuera de sí mismas, Oteiza hace que dentro del concepto puro de masa y volumen, la pieza dirija sus volúmenes a puntos precisos situados en el exterior, es otro modo de interrelacionar figura, espacio y espectador.



Oteiza. **Unidad triple y liviana**, 1950

Oteiza utiliza el término del *hiperespacio*. Es un espacio del que por medio de secciones van surgiendo las figuras hasta llegar a la inversión del espacio euclidiano (del movimiento del punto surge la línea, del movimiento de ésta nace el plano que genera el volumen). El escultor vasco nos propone lo contrario: un espacio multidimensional que por cortes sucesivos llega al punto estático, "resumen y potencia de un espacio total"³⁰ Pretende la fusión de elementos ligeros para que al encontrarse creen un nuevo organismo energético espacial. *Unidad triple y liviana* es la superposición en vertical de tres elementos *hiperbolooides* (restan masa) que convierten el cilindro en tres superficies incurvadas que enfatizan el protagonismo del espacio como agente del hecho escultórico.

³⁰ Txomin Badiola. Oteiza, *Propósito experimental*. P. 37.



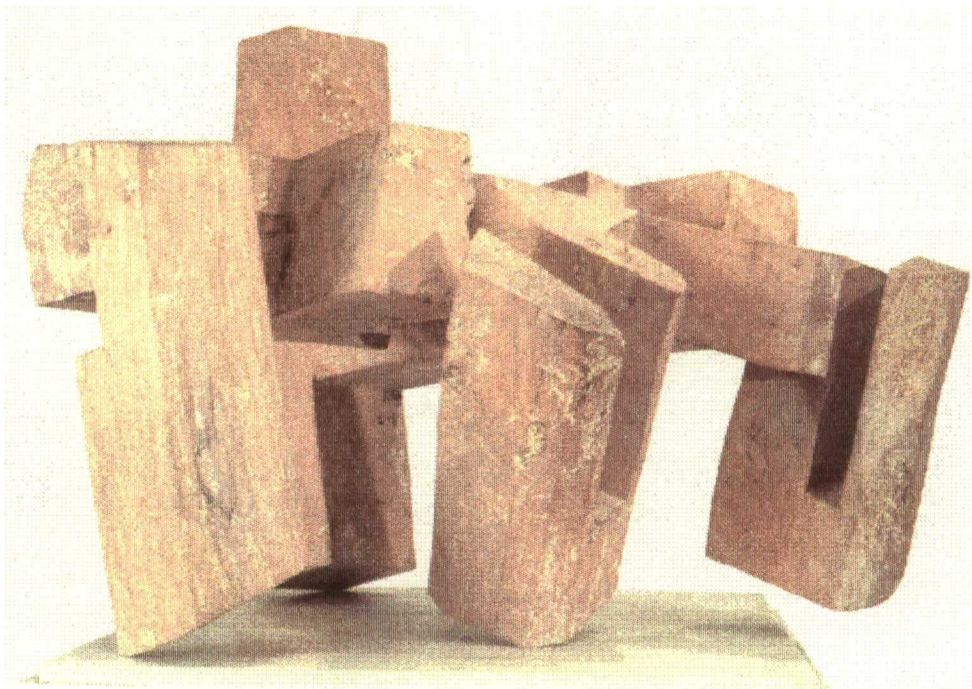
Chillida. **Música de las esferas II.** 1953

El espacio es relacional, lugar de encuentros en muchas obras de Chillida. El espacio será su obsesión, su obsesión se nutrirá de espacio. Un espacio interior latente exteriormente que vive en la materia y se encierra en ella. Tres son los que Heidegger³¹ nos nombra y de cuya mutua implicación deriva el espacio físico-técnico. Pero podemos explicarlos por separado y entenderlos en la obra del escultor vasco.

³¹BARAÑO, Kosme. *Chillida-Husserl-Heidegger. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Euskal Herriko Unibertsitatea. Utztaila-iraila. 1990. P. 53



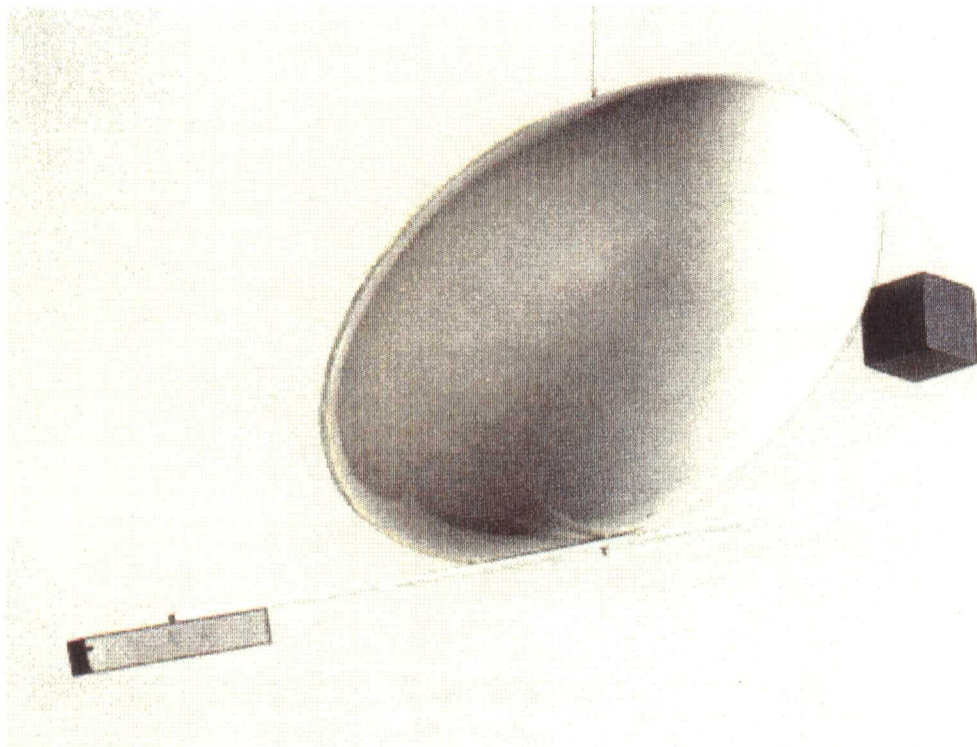
Chillida. **Mendi Huts**. 1984.



Chillida. **Abesti agora IV** (Canto fuerte IV). 1964

El primero es el espacio dentro del cual la obra plástica puede ser encontrada como objeto presente. Fue el buscado en los dibujos en el espacio. Piezas dispuestas, halladas en otros lugares, sacadas de ellos y unidas para presenciar otro nuevo espacio, el espacio propio de la escultura que van a configurar. Dibujos que, igualmente Chillida realiza: *Música de las esferas o Elogio del fuego*. Un segundo espacio es el que circunscriben los volúmenes de la figura. Volúmenes multiplicados en sus primeras maderas. Por último el espacio que se da como vacío entre los volúmenes. El vacío es la falta de algo y espera ser llenado: los *Huecos*.

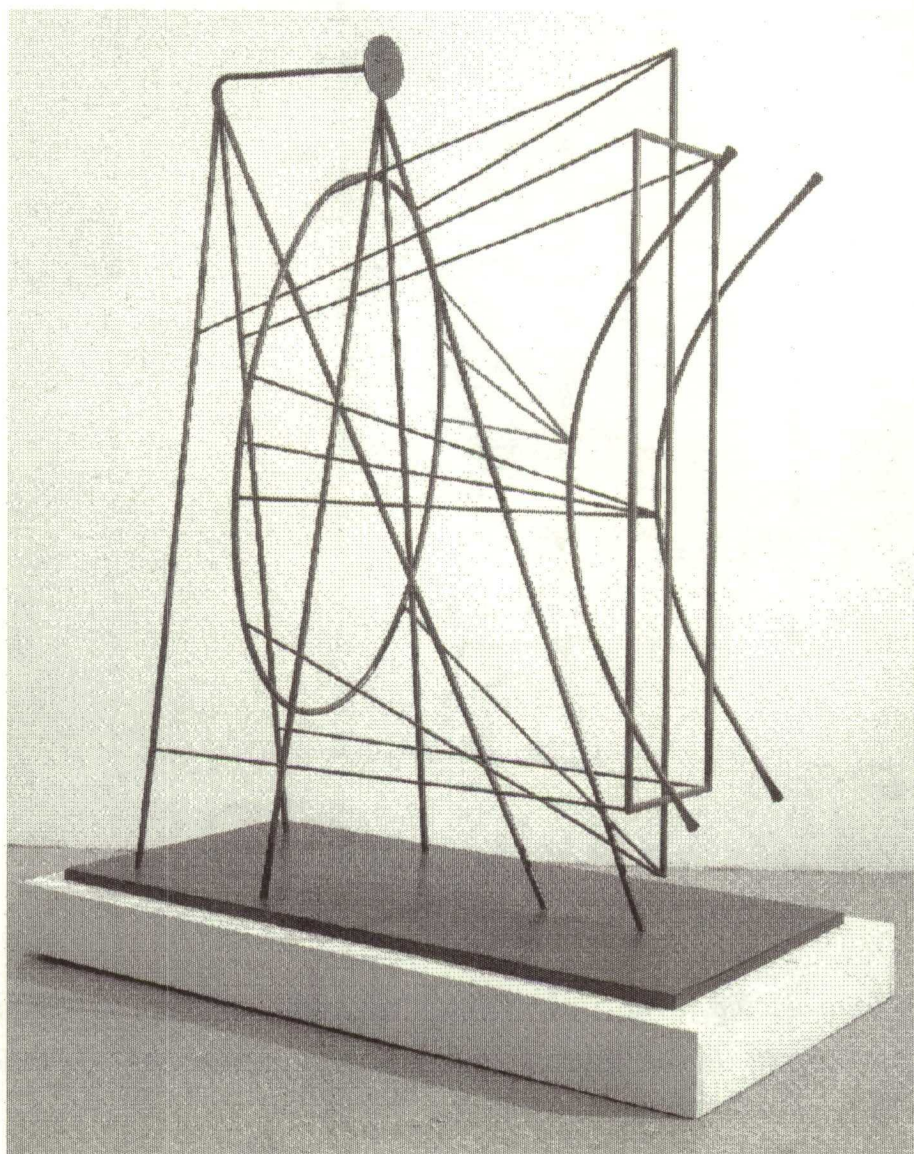
En definitiva el *espacio* será el máximo protagonista en el esfuerzo del escultor abstracto por explicar el significado de la escultura contemporánea.



Katarzyna Kobro. **Composición suspendida 1**, 1921.22

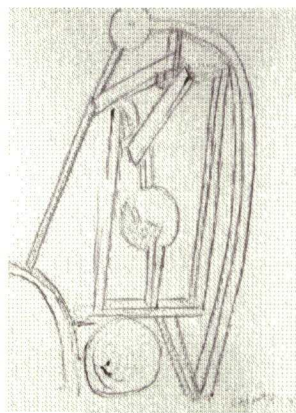
"una escultura no tiene límites naturales, y esto da como resultado la necesidad de que esté conectada con la infinitud del espacio entero..."³²

³² En *El unismo*. Catálogo: *Arte abstracto. Arte concreto*. 1930. IVAM. Centre Julio González. 1990. P. 172



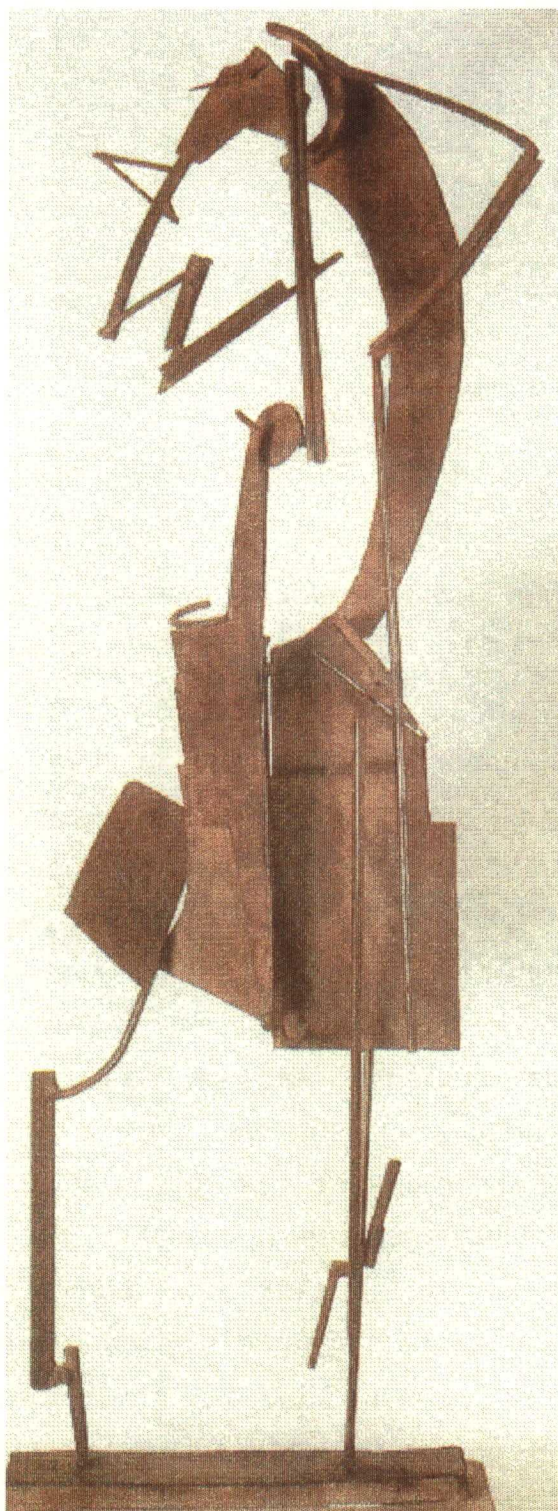
*Picasso. **Proyecto Monumento a Apollinaire.** 1928.*

Picasso
Cuaderno Dinard. Página 11.
 1928.



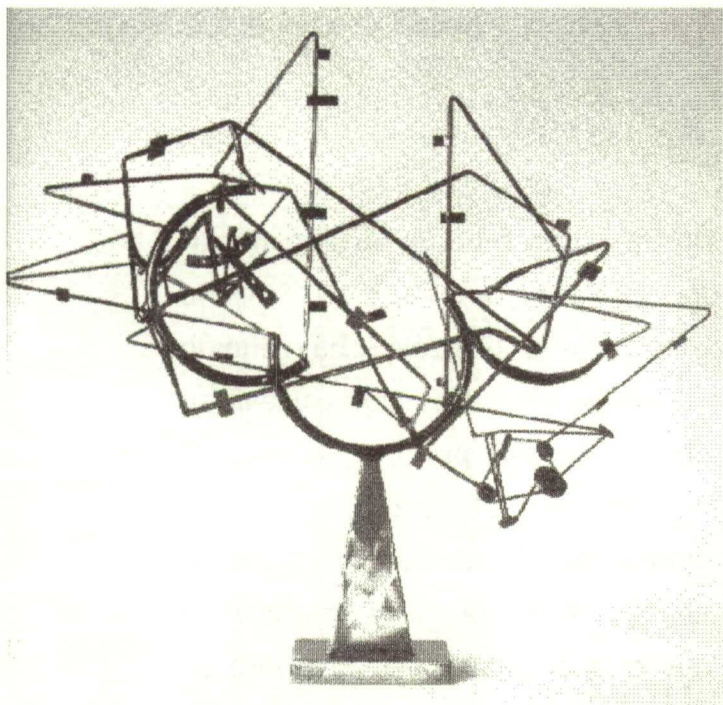
3.3. La sensación de masa relacionada con el peso escultórico.

Es posible analizarla en cuanto a las respuestas para solucionar el equilibrio y los puntos de apoyo de la obra. La deformación y desproporción de las piernas que concede Picasso a su *Metamorfosis I* (1928) está justificada en la búsqueda de nuevas soluciones a las superficies de contacto, puntos de apoyo de la fuerza de gravedad. La resolución tridimensional de las ideas surgidas de sus *Dibujos de Dinard* fue la que proporcionó una variación vital para los desarrollos posteriores de la relación figura-base. Son una visión del cuerpo humano como armadura, insustituible, donde el ambiente entra en los cuerpos agitados. Especialmente en *Mujer en el Jardín* y *Monumento a Apollinaire*. Son trabajos realizados en colaboración con González y que forman parte de lo que se ha llamado "*dibujos en el espacio*". La aportación de González tiene sus raíces en los recursos lineales de "Art Nouveau" y en los adelgazamientos de la arquitectura gótica, en los que hay una valoración de la línea como medio expresivo y como símbolo de un mundo natural. Son las esculturas filiformes de a partir de 1930, *Grande Maternité*, 1930-1933, *Escultura*, 1932, fundida en plata, *Personaje llamado por Picasso L'Ange* 1934.



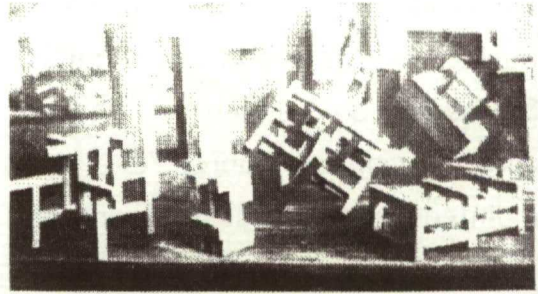
González. **Mujer peinándose.** 1942

El más conocido de estos "dibujos en el espacio" es *Mujer ante el Espejo*, 1936-1937, una elegante obra en la que González ha reunido todos sus sedimentos, su tradición artesana, restos anecdóticos de su primera etapa, la influencia de *Mujer en el Jardín* y de su colaboración con Picasso, la utilización de piezas encontradas, etc. De *Mujer peinándose* Rosalind Kraus afirma que la abstracción de esta obra se realiza en el paso del dibujo preparatorio a la pieza tridimensional y no en su concepción. Su referencia figurativa está en función del concepto formal y del propósito expresivo. No le importaba el grado de figuración o de semejanza. Se establece una relación de estructura entre las obras alusivamente figurativas ("dibujos en el espacio", "hombres cactus", metáforas y metamorfosis, libres acoplamientos, etc.) y las obras donde la referencia figurativa es completamente explícita.

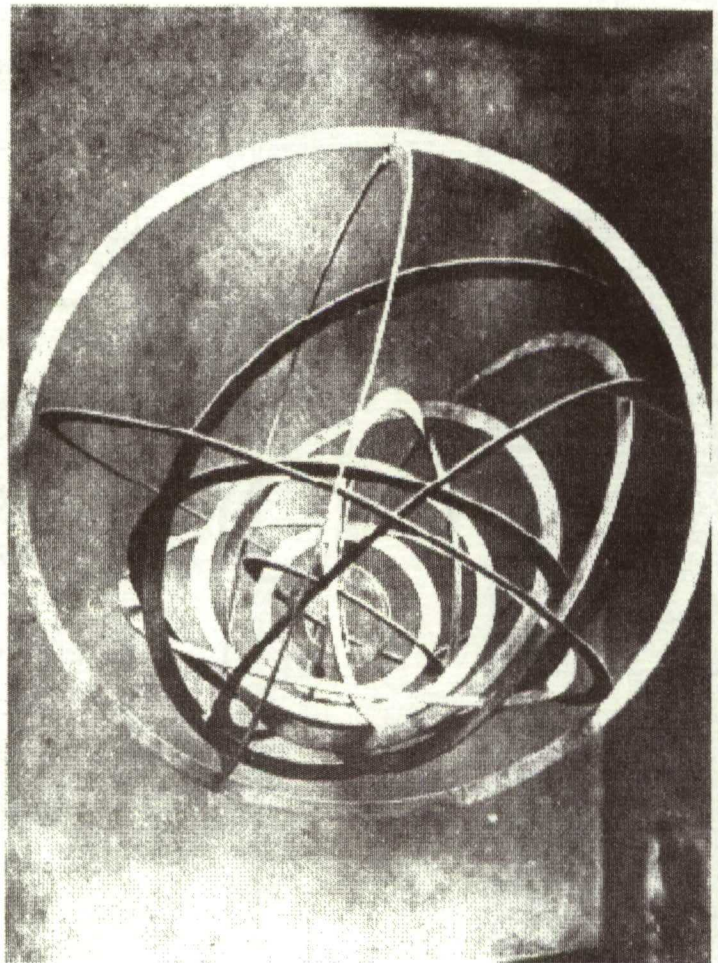


David Smith. **Jaula de estrellas.** 1950

Junto a estos dibujos en el espacio están los realizados por David Smith, en los que el uso del hierro también ha sido el elemento clave de un inicio de desvinculación del suelo frente a la monotonía de la base usada hasta entonces. Reintroduce la línea como dirección y así enfatiza la profundidad como única percepción del espacio. Éste deviene sugerencia en obras como *Circles*. Descubre que la postimagen es a veces más importante que la imagen y que las asociaciones y ambivalencias pueden ser más expresivas. En *Cathedral* y *The Letter*, 1950, el espacio se pasea alrededor de sus líneas cargándolas de fuerza vital, rotunda y sensual.

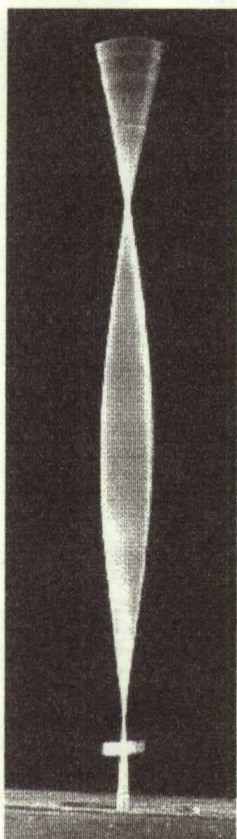


Rodchenko. **Construcciones espaciales.** 1920-1921



Rodchenko.
Construcción espacial/objeto espacial. 1921

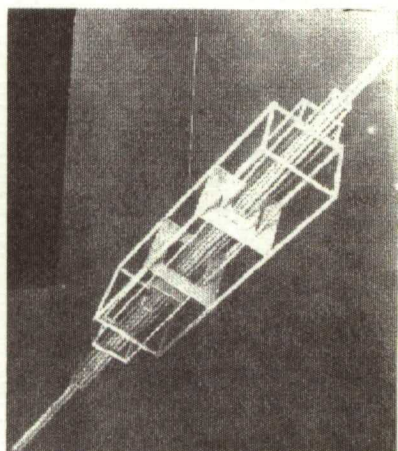
Ya he citado la propuesta de Boccioni de crear la escultura desde su núcleo para enlazarla con el infinito plástico exterior. Esa influencia del futurismo en Alexander Rodchenko provoca que desarrolle unas investigaciones sobre el nacimiento de la obra desde la bidimensionalidad, desde lo interno, hacia la tridimensionalidad, crecida a modo de construcción. Primeramente analiza el módulo como elemento formal a partir de piezas ortogonales, de madera, iguales, creando combinaciones complejas. De su obra madura son las construcciones, cuyas unidades son cortadas sobre una sola pieza plana de contrachapado, plegadas y desplegadas, que cuelga de un alambre, finalmente una contrastada luz y un sutil movimiento aleatorio hacen que estas piezas sean un universo de manifestaciones ingravídas.



Naum-Gabo con *Construcción cinética*, 1919-1920, consigue mediante la superación del material ganar a la gravedad, es decir, su varilla en ese movimiento rápido de giro genera un espacio inmaterial pero visible, triunfo de sus proyectos de investigación de las semejanzas estructurales y constructivas.

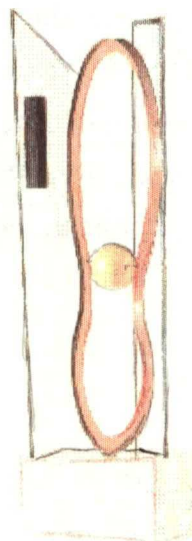
Naum-Gabo.

Construcción cinética



G. Klutis.

Construcción tridimensional. 1920

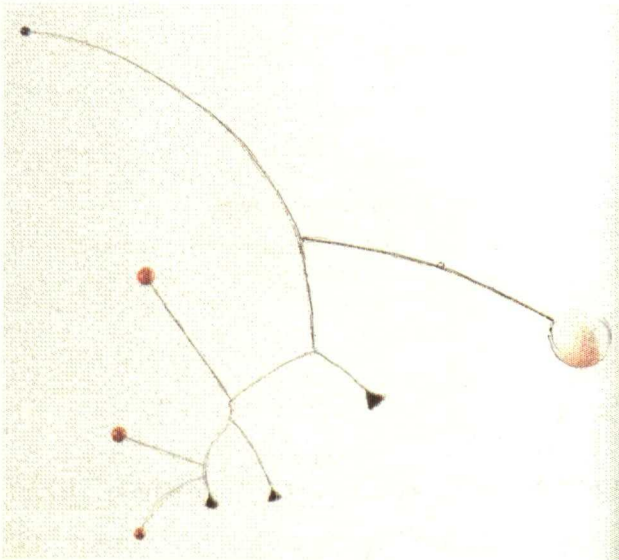


Katarzyna Kobro.

Escultura abstracta 1. 1924

Gustav Klutis investigó los comportamientos de la forma geométrica en el espacio por medio del dibujo, donde se refleja una gran ambigüedad perspectiva. Con pequeñas estructuras tridimensionales se aprecia mejor una coherencia estructural. Son rectángulos muy finos que se encajan unos en otros; cuelgan de un alambre y poseen una inclinación que subraya el gran dinamismo. A él no le interesa la investigación de materiales sino la de las estructuras y su relación de escalas con el espacio. Los huecos creados entre las formas planas de Katarzyna Kobro posibilitan una percepción del espacio. Éste va cambiando con el movimiento del espectador en torno a la composición, al igual que pasaba con *dibujos en el espacio*. Crea a partir de láminas de metal coloreadas dispuestas tanto en horizontal y vertical. De igual manera que hizo Lipchitz todos los elementos de la estructura se subordinan a unas proporciones de la sección áurea.

A partir de este supuesto no sólo se ha de comentar el surgir de un tipo de escultura ingravida, colgada, sutil, es el comienzo en la investigación del movimiento en la escultura. Los móviles calderianos como principales representantes de la época van a inspirar a artistas como Noguchi, Ferrant o Villéla. Chillida también cuelga algunas de sus obras y otras son capaces de ser movidas sobre sí mismas alterando las visiones y los puntos de apoyo y respetando los equilibrios.



Calder. **Sin título.** 1934

Léger habla de las obras de Calder:

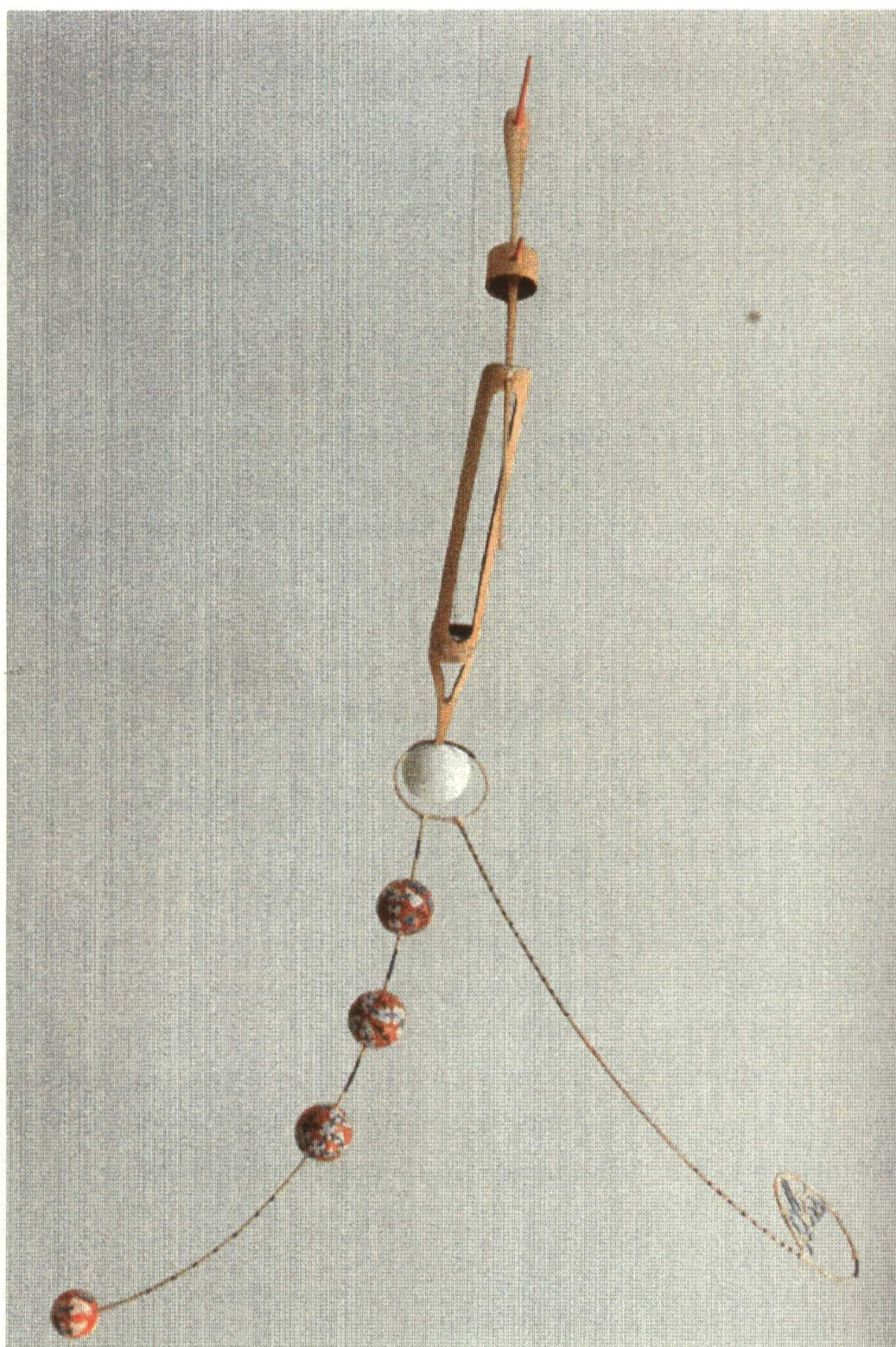
"Son serias sin parecerlo.

Neoplástico originalmente, creyó en lo absoluto de dos rectángulos coloreados.

Su necesidad de fantasía rompió los lazos; se puso a 'jugar' con las materias: madera, yeso, alambre, sobre todo alambre... período pintoresco y espiritual...

Como reacción, el hilo se tensa, se vuelve rígido, geométrico, plástica pura, es la época actual. Voluntad antirromántica dominada por la preocupación por el equilibrio"³³

³³ Citado en *Arte de Síntesis*. Catálogo: *Arte abstracto. Arte concreto*. 1930. IVAM. Centre Julio González. 1990. P. 202



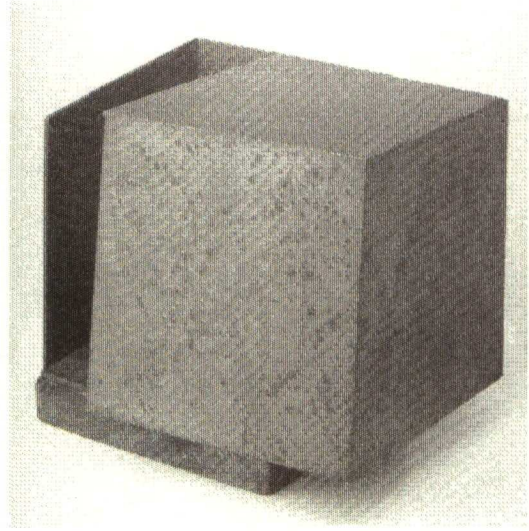
Villélia. **Insecto**. 1973.

Así pues, la interpretación de estos tres rasgos nos proporcionan un análisis de la manifestación escultórica. Lo que pudiese parecer un forzado formalismo no es más que la experimentación consciente de esos rasgos. Y se justifica en la necesidad de una doble autonomía. De un lado la independencia con respecto a la naturaleza: superación definitiva de la imitación; de otro, la escultura abandona su dependencia de la arquitectura y de monumentos funerarios y conmemorativos.

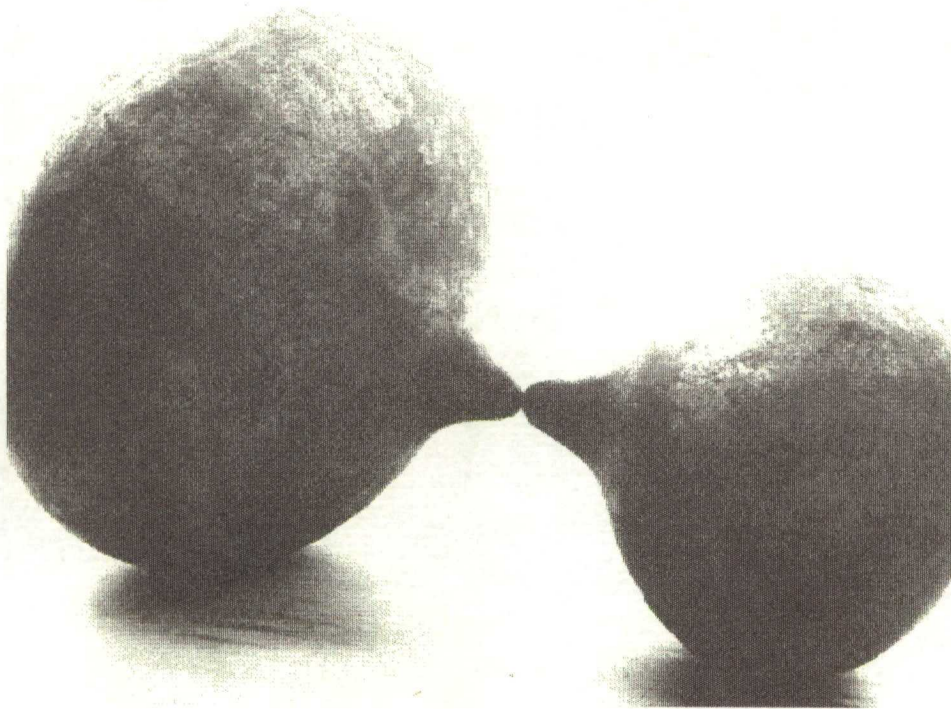
Todos los artistas tratados son reconocidos como piezas fundamentales en la historia de la vanguardia. Y, a pesar de sus mas profundas y místicas preocupaciones, no podemos negar que esta experimentación *físico-psíquica* fue necesaria para la superación de la materialidad de la obra, defendida por algunas propuestas más recientes.

De cualquier modo, podríamos admitir la existencia de un vínculo de la obra de arte entre lo físico y lo cósmico. Y así, a raíz de crisis anteriores, surgirán ciertos sectores que ven como un fracaso la sistematización de la espiritualidad y buscan su liberación desentramando esos misterios que conducen a lo interior, aliándose de nuevo con los dioses; otros hallan la salvación en ensayos, en adelantos científicos, descubrimientos industriales, tecnológicos o materiales y proponen la necesidad vital de progreso revolucionario, de aplicación de proyectos, en tiempo presente, en esa nueva sociedad moderna. Renovación inherente al arte. De esa forma, se suceden y enlazan ejemplos que, conscientemente, van unidos a esas tres premisas escultóricas.

4 impulso emocional -tejido estructural



Oteiza. **Retrato del Espíritu Santo**, 1959.



Noguchi. **Stone of Spiritual Understanding**, 1962

4. Impulso emocional-tejido estructural

"Un consejo: no pinte imitando demasiado a la naturaleza. El arte es una abstracción; extraiga esta abstracción de la naturaleza, soñando ante ella; piense más en la creación que resultará que en la propia naturaleza. Crear como nuestro Divino Maestro es la única forma de elevarnos hacia Dios" ³⁴

El hombre posee nuevas posibilidades de liberación, concedidas por la abstracción, como una contrafuerza, un lenguaje que libera el carácter del artista, diría Goerge L.K. Morris³⁵. A este autor se le conoce como el teórico defensor de la abstracción. Enfatiza el orden, la precisión, la simplicidad y la armonía geométrica. Defiende ante todo lo objetivo, óptico y externo, radicalizando extremadamente el abstraccionismo. Lo abstracto, explica, se compone de dos ingredientes similares. Por un lado el impulso emocional, base del segundo componente, el tejido estructural que es esencial para hacerlo creíble (*interioridad y exterioridad*).

Es la línea en la que el escultor abstracto lucha, igual que lo hicieran, en la antítesis nietzscheniana, Apolo y Dioniso. Si para el filósofo alemán lo "apolíneo" es el orden, la luz, la medida, la individualización, lo dionisiaco es el símbolo del flujo profundo de la vida que refleja la unidad por encima del principio de individualización. Apolo es la escenificación, lugar de conexión analítica, Dioniso el coro que dramatiza la forma externa, lugar de asociaciones empáticas. En el sentimiento trágico se enlazan vida y muerte, nacimiento y decadencia.

³⁴ Gauguin en sus cartas a Schuffenecker: (Pont Aven 14 agosto 1888) CHIPP, HERSCHEL B. *Teorías del arte contemporáneo*. Akal, Madrid, 1995. P. 76

³⁵ *What abstract Art means to me*. The Museum of Modern Art/Bulletin. Volumen XVIII nº3 Spring 1951. P. 4

Piet Mondrian, en el primer número de la Revista *De Stijl*, incluye el siguiente extracto:

*"En el arte ocurre lo mismo. Éste se va a convertir en el producto de otra dualidad en el hombre: el producto de otra exterioridad cultivada y una interioridad más consciente, profundizada. Como pura representación del espíritu humano, el arte se expresará en una forma estética purificada, es decir, abstracta".*³⁶

Léger lo llamará *lo imaginado y lo real*. Son dos valores entre los cuales se crea el "estado equívoco" donde surge la obra plástica³⁷. La dificultad, afirma, está en encontrar el equilibrio entre ambas partes. Situarse en los extremos es demasiado fácil y se eludiría el problema. En ellos están los finales y situándose en alguno de ellos se corre el riesgo de caer en la nada. Por tanto en el recorrer de lo interno a lo externo, está el "equívoco".

En el camino de lo interno la naturaleza es poseedora de un alma, que se relaciona con el alma del artista. Son las teorías de la empatía, del simbolismo,... Lo subjetivo es superior a todo cientifismo. La experiencia está basada en el sentimiento. Por tanto la obra de arte debe reflejar ese sentimiento y lo hace a través de unos símbolos que son capaces de ser reinterpretados mediante equivalencias. La vida misma es el tema fundamental para literatos, poetas o artistas. La obra cobra autonomía por ser lo importante su significado. Triunfa la libertad y la imaginación. Se considera la obra como representación, aunque en términos no tradicionales, de la realidad del artista y su entorno. Esta realidad es generalmente inducida y seleccionada por un sentimiento interior e incluso es este sentimiento la realidad representada. Pero es la búsqueda de lo universal como salvación

³⁶ El Arte del siglo XX . Extracto de *De Stijl* nº 1. P 211

³⁷ *Nota sobre la vida plástica actual*. LÉGER, Fernand. *Funciones de la pintura*. Paidós Estética. Barcelona 1990. P. 45

humana y artística. Podríamos decir que se intenta la representación de la idea platoniana. Generalmente es una abstracción figurativa cargada de misticismo y religiosidad, en la que el artista retoma los orígenes en busca de la verdad. Es el ***Impulso emocional***

Por la senda de lo externo la naturaleza llega al artista a través de su experiencia y de la razón. Alcanza las cualidades internas de la naturaleza por vías intelectuales. La inteligencia constata las leyes numerales que rigen el universo. La dialéctica ahora se justifica en el conocimiento por dentro y la comprensión de su funcionamiento. El arte busca sus propias leyes desde el respeto y concienciación de las leyes de la naturaleza. Una naturaleza exterior aparentemente caótica que posee, sin embargo, unas leyes y relaciones que suscitan al artista. Son las teorías positivistas y científicas. La experiencia está basada en la observación y en el análisis, obteniéndose el valor de los datos de los elementos. El artista es consciente de su exterior, vive en una sociedad moderna, industrializada, racionalizada. Por tanto en la obra de arte se consideran fundamentales los factores compositivos y de relaciones con el exterior. La investigación de materiales, de composición y de nuevos temas son nuevos protagonistas en este mecanismo de "producción de imágenes". Prima la estructura de la obra sobre cualquier valor sentimental. Generalmente hay un rechazo de lo anterior con visión de futuro. La obra de arte se independiza por su capacidad de reivindicarse como una nueva naturaleza. Es el ***Tejido estructural***

Los enfrentamientos que se desarrollan entre estos grupos son ejemplos de la variedad y dificultad que entraña una posición ante lo no-figurativo, en la huida de la representación clásica hacia la búsqueda de la pureza formal y espiritual. Pero realmente no hay tantos enfrentamientos entre lo que se ha convenido llamar surrealistas y abstractos. Por otro lado aplaudimos la contaminación que se produce

entre ambos. Es así que la línea que une extremos es más rica que esos puntos, puntos del abismo, finales.

Un hecho histórico: la exposición *Thése, Antithése, Synthése*³⁸. En ella se representa la nueva noción artística construida desde la unión, contaminación o antagonismo de los surrealistas y abstractos. Celebrada en Luzern en 1935, participan Arp, Braque, Chirico, Derain, Erni, Ernest, Fernández, Giacometti, González, Gris, Helion, Kandinsky, Klee, Miró, Mondrian, Nicholson y Ozefant. En uno de los textos de la exposición de Anatole Jakovski, se intenta explicar lo que en común tienen todos estos artistas: una continua redefinición de la realidad, con la visión progresista de reactualizarse para ofrecer las nuevas formas que expresarán el Ser en su temporalidad.

*"La realidad es el nudo desatado de todos los conflictos; la realidad es el resultado de diferentes fuerzas opuestas que actúan sobre una época; la realidad, solución encontrada siempre ideológicamente, se resuelve por el elemento progresista de la época, por su elemento positivo. Es la síntesis"*³⁹

Dentro de esta rica línea voy a destacar algunos artistas y obras que nos ofrecen sugerentes intenciones⁴⁰.

³⁸ *Arte de síntesis*. Catálogo: *Arte abstracto. Arte concreto*. 1930. IVAM. Centre Julio González. 1990. P. 204

³⁹ *Ibidem*. P. 205

⁴⁰ En alguno de los siguientes apartados se han incluido imágenes que corresponden a obras de artistas contemporáneos, sólo se ha hecho en los casos en que las similitudes son claras. También debo recordar que no quiero hacer una clasificación cerrada, sino que las casillas que creo son sólo ejemplos de escultura abstracta.

4.1. Antropomorfismo abstracto

Para la visión primitiva todo tenía vida y alma, la diferencia entre lo animado e inanimado no existía, e incluso el animal y el hombre poseían la misma categoría. Los primeros símbolos se refieren a la perpetuación de las razas, a la fertilidad. El símbolo se convierte en la continuidad de la vida y la muerte. En un primer momento esa fertilidad se refería al animal, su procreación aseguraba la caza. La naturaleza marcaba al animal como superior al hombre, poseía poderes invisibles. Fue una etapa zoomórfica. En su transformación hacia una era antropomórfica nació el mito. Los mitos antropomórficos continúan con la polaridad entre la vida y la muerte, y se integran en el cosmos. Los signos ahora tienen forma antropológica.⁴¹ Pero el culto al animal no se abandona y en la primeras civilizaciones aparecen los dioses híbridos, centauros, sátiros etc. En ocasiones el hombre se disfraza de animales para producir engaños. Hay que recordar que la representación de la figura humana no se concebía como la idea de belleza. Las deformaciones se producían porque aquellas partes que no seguían un fin quedaban empequeñecidas o ni siquiera aparecían. La cabeza es reducida o anulada y, en ocasiones sustituida por la de animales.

⁴¹ GIEDON, S. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza Forma. Madrid 1991 P. 118

En las civilizaciones antiguas la figura humana es retrato inmortal, atemporal, de los dioses eternos del pasado. Dioses donde el futuro se alió con el pasado, y el presente se entierra con devotos oferentes que protegen el lecho de los muertos. Una radical diferencia de entender el mundo: un mundo eterno o nuestro mundo mortal. El análisis del tiempo se manifiesta como factor fundamental de cambio: de un tiempo cíclico a un tiempo lineal.

La Naturaleza observada sigue siendo protagonista pero compartiendo su papel con el artista. En su transformación racionalizada sucede el tránsito del antropomorfismo escultórico. Encontramos un interés constante por las soluciones a los conceptos espacio-temporales tan de moda. La desaparición radical de la figura nos confirma que no es su negación, sino la afirmación de su ausencia, su echar de menos lo que la sustituye, apareciendo proyectada, empática. La figura humana pasará a ser laudable como medida, como proporción, como generadora de movimiento... Esta clave está en su reinterpretación. La tradicional figura escultórica es el tema más apropiado para la investigación de la intervención del espacio en la escultura. La forma escultórica busca, en principio, una solución al espacio, lo antropomórfico demuestra idóneamente el cambio, en "lo demás", ya que el tema es común con lo hasta ahora representado.

La temática obsesiva, según Rosalind Kraus, era la creación psicológica o psíquica, en definitiva, la unidad estructural del hombre. Y aunque aparezca esa oposición continua -mente/cuerpo, interno/externo- se trata del hombre en su estado esencial y natural. Es decir el hombre cuya función es la naturaleza, el hombre natural.⁴² Se buscan muestras

⁴² KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Un arte nuevo: el dibujo en el espacio Versión española Adolfo Gómez Cedillo. Alianza Editorial. Madrid 1996. P. 140. Un arte nuevo: el dibujo en el espacio

de la naturaleza y del hombre con su sexualidad y sus emociones. Se hallan formas y esquemas que expresan el inconsciente colectivo.

No debemos aplicar exclusivamente el cambio desde un punto de vista de la forma. Es una conciencia nueva del ser lo que provoca esta visión. Es la necesidad de la experiencia vital la que coloca estas cuestiones en el lugar del artista. Una teoría de la fisicidad palpable en el pensamiento artístico de la época. H. Holloway⁴³ señala que la *abstracción de la forma* supone una "reconstrucción completa de espacio físico, basada en las propias acciones de la persona; la reconstrucción de las formas descansa sobre el proceso activo de *poner en relación*".

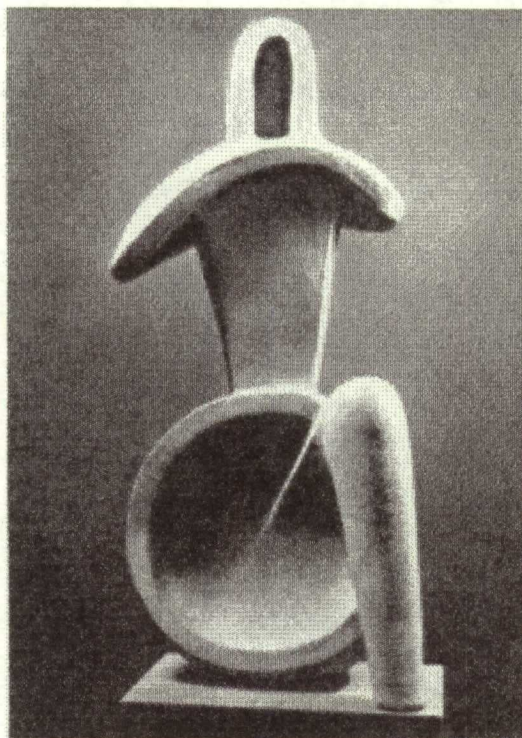
¿Cuales serían las relaciones que se formalizan en el antropomorfismo abstracto?. Podríamos sugerir cinco modos sin intención de sistematizar:

1. cuerpo en intersección con el espacio
2. cuerpo como línea
3. cuerpo como objeto
4. cuerpo como paisaje
5. cuerpo como narración

⁴³ Citado por Kosme de Baraño. Acerca del concepto de espacio. *Chillida-Husserl-Heidegger. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Euskal Herriko Unibertsitatea. Utztaila-iraila. 1990. P.24

4.1.1. Cuerpo en intersección con el espacio

Una violenta y expresiva figuración es combinada con estilizaciones en la obra de Archipenko. En 1909 la figura es simplificada pero los elementos figurativos son preponderantes, como en *Baby*, *Woman and child* o *Torso*. Tan solo un año después con *Salone* o el *Beso*, la figuración es deliberadamente sacrificada para la investigación plástica, los volúmenes son reducidos a lo esencial y las formas son esquematizadas con un vigor sin antecedentes en la escultura occidental. Pero una de las aportaciones que más se le reconocen en el estudio de las masas en relación al espacio es su estudio sobre lo cóncavo y vacío.



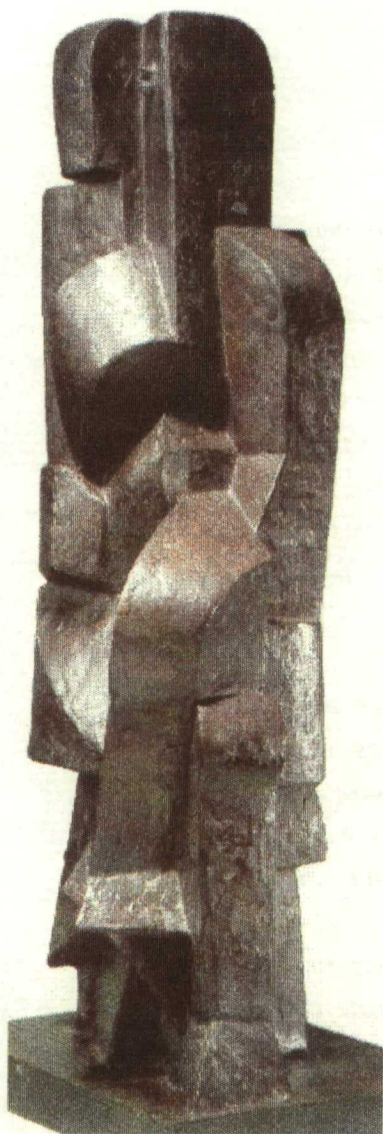
Archipenko. **Figura sentada geométrica**. 1913.

"Lo cóncavo y lo vacío" por Archipenko⁴⁴

"Para explicar los valores espirituales de mi cóncavo, debemos considerar la parte psicológica de estos nuevos elementos esculturales. Es evidente que en la escultura cada punto de vista debe significar y relatar un millón de otros puntos de vista. Igualmente, relieve y cóncavo están integrados recíprocamente. Exactamente como en música, cada nota tiene un significado psicológico mientras está conexa con cada una de las otras notas y silencios en la composición. En mis esculturas todos los cóncavos tienen un óptico y psicológico significado, mientras están en conexión con las otras partes en relieve, es un efecto óptico que mencionaré más adelante".

"El significado psicológico de las formas cóncavas de mis esculturas deriva de fuentes creativas y acciones creativas provocadoras. No podemos negar que en nuestro completar psicológico las formas positivas y negativas son de identificación forzosa y varían de acuerdo a nuestra orientación e interés en cada caso. En nuestra vida cotidiana nuestros 'sí' y 'no' son ambos centrados alrededor del mismo punto de interés y usados en positivo y negativo de acuerdo con nuestras decisiones. Todo positivo y negativo son opuestos de una misma cosa. No hay cóncavo sin convexo ni viceversa. Ambos elementos son fundidos en un mismo significado. En los procesos creativos, como en la vida misma, la realidad de lo negativo es un concepto que imprime ausencia de positivo".

⁴⁴ ARCHIPENKO. Published for the National Collection of Fine Arts by Smithsonian Institution Press Washington, 1969. P. 21



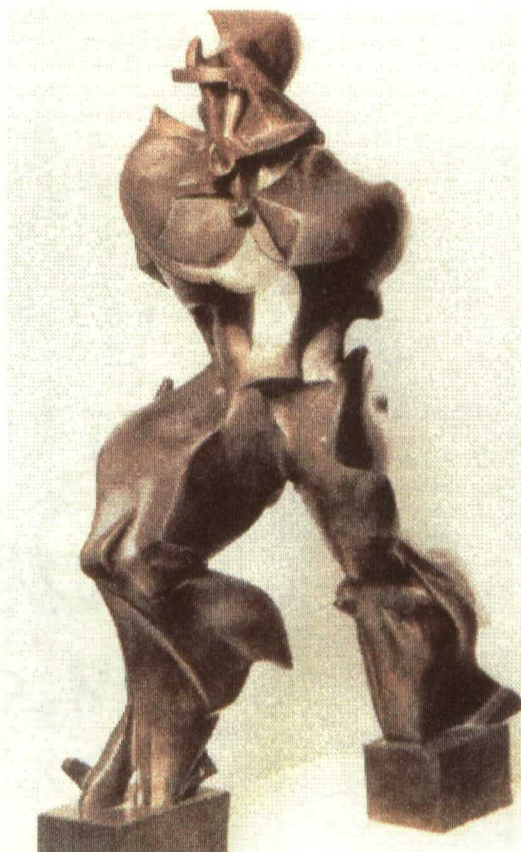
Jacques Lipchitz.

Bañista sentado. 1917

Lipchitz en 1917 descubre el "espacio negativo". Es el contraste entre dos volúmenes, uno positivo o activo y el otro neutro, y sirve para acentuar las gradaciones de luces y sombras o los cortes lineales en vertical, horizontales o curvilíneos. Esta investigación la sintetiza en su *Hombre sentado con guitarra* de 1918. Es constructor de objetos propios, al margen de la naturaleza, separándose del análisis que sobre ésta realiza el cubismo. *Bañista*, *Hombre apoyado en el codo*, *Mujer con mandolina*, 1925, son ejemplos de la tensión ante los riesgos decorativos de la abstracción, un período que culmina con la serie de los *transparentes*. Se basan en el contraste de relaciones: sólido-hueco, saturado-vacío, luz-sombra. Los transparentes son brillantes liberaciones intuitivas, pequeños apuntes plásticos formados de planos, triángulos, curvas que se abren en el espacio pero que expresan toda la energía *táctil* del escultor.

La interacción de la obra con el espacio circundante es prioritaria en la teoría de Boccioni. Se traduce en obras cuyas superficies son una superposición de planos para sugerir la continuidad dinámica.

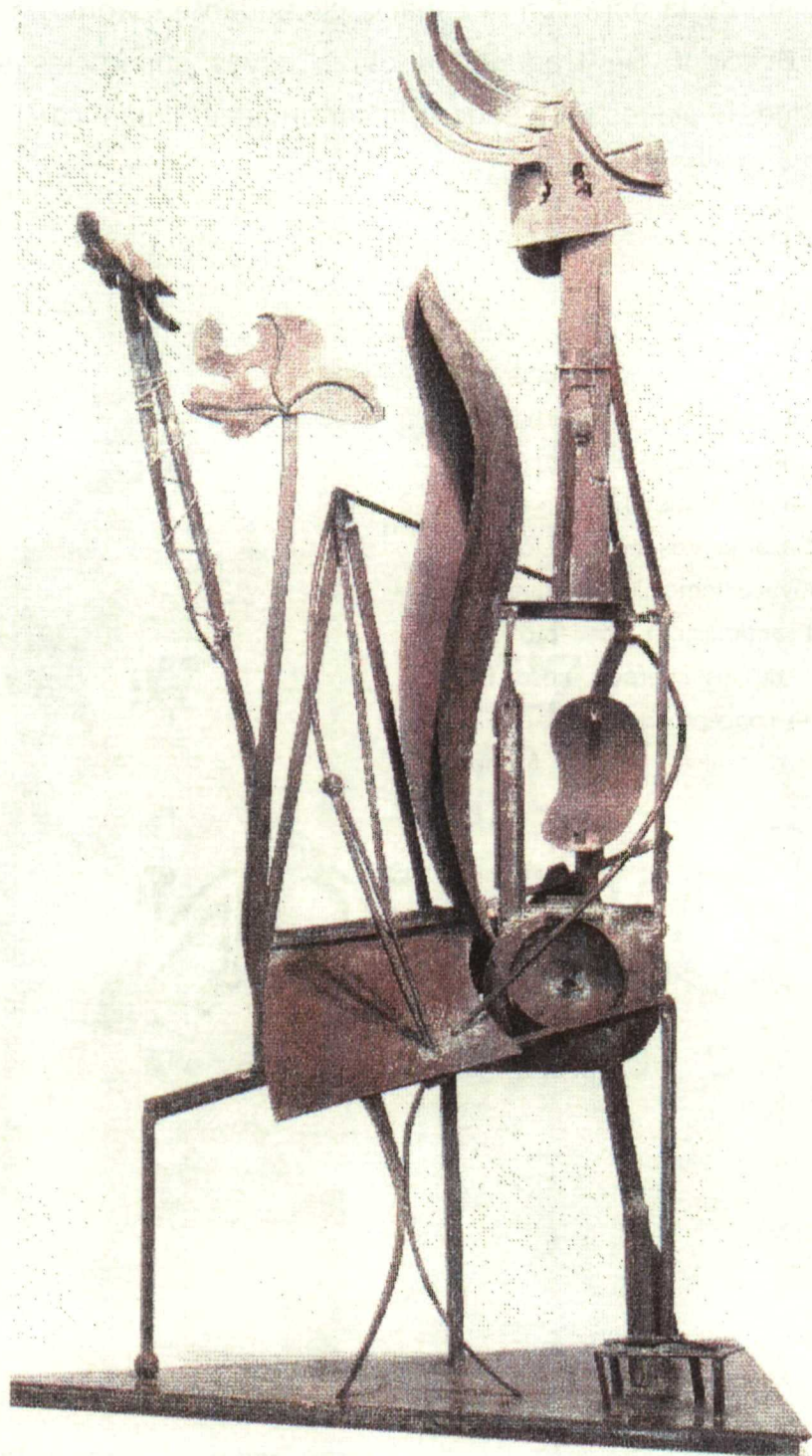
"El Dinamismo es la acción simultánea del movimiento característico particular del objeto (movimiento absoluto), con las transformaciones que el objeto sufre en sus desplazamientos en relación al ambiente móvil o inmóvil (movimiento relativo). Al antiquísimo concepto de división neta de los cuerpos, nosotros sustituímos el concepto evolutivo de la continuidad dinámica como forma única"⁴⁵



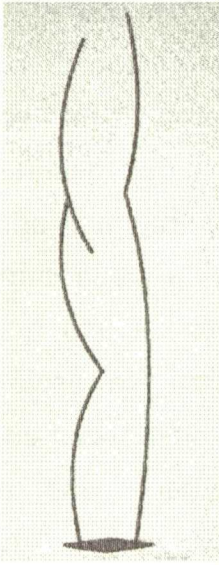
Boccioni.

Forma única de continuidad en el espacio. 1913

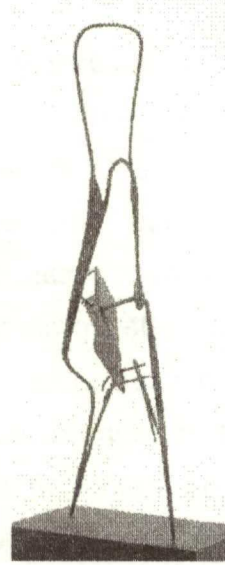
⁴⁵ Citado por Rosa Conde. Op. cit. P. 176



Picasso. **Mujer en el Jardín.** 1931-1932



Andreu Alfaro. **Afrodita**. 1958.



Reg. Butler. **Torso afrodita**. 1949

4.1.2. Cuerpo como línea

Ya he hecho referencia a los "dibujos en el espacio". Son magníficos ejemplos del tratamiento del cuerpo como línea.

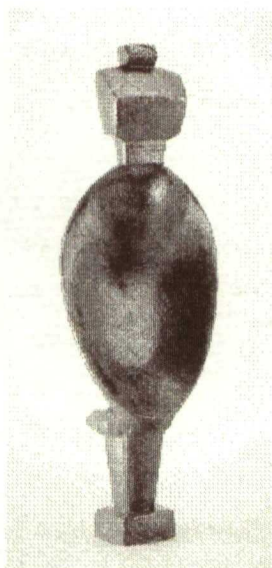
Smith define el trabajo de González:

"La obra terminada es un todo constituido por la suma de sus partes. Es totalmente análoga a los métodos industriales de construcción de máquinas funcionales, pero una construcción sin planos preestablecidos y cuya función es únicamente visual. El final no se entrevé nunca antes del ensamblaje definitivo y la finalidad no puede ser obtenida sin el concurso de cada parte en la unidad del conjunto. Conceptualmente, este procedimiento es similar al de la pintura. La entidad escultórica no existe más que por la suma de sus partes".⁴⁶

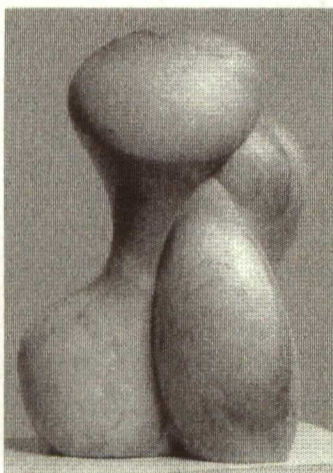
⁴⁶ David Smith citado por Margit Rowel. *Julio Gonzalez*. Las colecciones del IVAM. Nuevos fondos. Generalitat valenciana 1993.

La más completa de las esculturas en metal del período en el que colaboraron González y Picasso es *Mujer en el Jardín*. Son dos metros de altura de pedacitos y fragmentos de metal, bien cortados intencionadamente o bien encontrados y transformados después algo para encajarlos. Una especial unión de formas humanas, animales, vegetales y mecánicas. La pieza que está a la altura de la cintura ha sido identificada como un objeto encontrado, resto de una máquina. González descubrió aquí el *assamblage* y la fuerza expresiva de la diversidad de elementos, el poder de las imágenes deshiladas en líneas y planos, la unión de pequeños segmentos para hacer uno, etc. Le fascinó realizar la réplica de la escultura de Picasso ya que tuvo que transformar chapas en *objets trouvés*. Tanto González como Picasso compartirán, a partir de ahora un método de creación en el que después de estudiar en los dibujos improvisarán en el espacio.

4.1.3. Cuerpo como objeto



Giacometti. **Mujer cuchara**. 1926



Baltasar Lobo. **Contemplativa**. 1975.

Como influencia del arte africano y de Oceanía, donde los objetos se convierten en símbolos con distintas decoraciones alegóricas, Giacometti transformará, en 1926, un cuerpo de mujer en una cuchara. Sobre ella comenta Marcelin Pleynet: "sexo-vientre gigante ceñido al talle, bajo un pequeño busto que domina erguido, con un ojo en la cabeza minúscula"⁴⁷

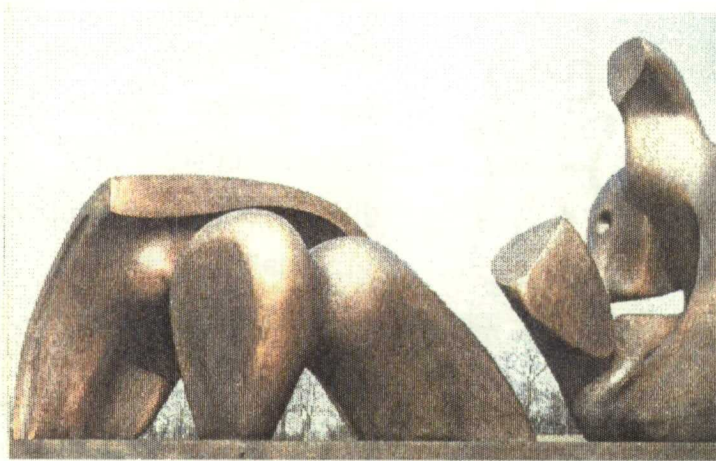
La expresión directa de Lobo es lograda por la eliminación de los detalles y por el análisis de la figura. Convierte sus piezas en objetos de devoción que muestran la esencia espiritual del cuerpo, especialmente del femenino y la búsqueda de lo eterno (reflejado también en sus maternidades).

⁴⁷ Marcelin Pleynet. Cita extraída del catálogo *Giacometti*. Fundació Caixa Catalunya. Fondation Maeght. 7-28 Mayo 2000. Taller editorial Mateu. Barcelona. 2000. P. 86

4.1.4. Cuerpo como paisaje

Para Moore la figura humana es la más interesante porque expresa nuestros propios sentimientos. Anhelaba con sus figuras reclinadas una armonía entre la naturaleza y los sentimientos primarios del hombre.

"la asimetría también está relacionada con el deseo de lo orgánico (que yo tengo) mas que de lo geométrico. Las formas orgánicas, si bien pueden ser simétricas en su disposición principal, pierden su simetría perfecta en su reacción al medio ambiente, al crecimiento y a la gravedad"⁴⁸



Moore. **Monumento a Christopher Martin.** 1975. Tres piezas.

En relación al monumento a Christopher Martin diría: ...La figura es un monumento conmemorativo a un amigo a quien le atraía la tranquila suavidad de este paisaje de Devonshire. Está situada en una elevación del terreno, y cuando se está cerca y se observa la forma en relación a la vista uno se da cuenta de que la rodilla levantada repite o imita la suave ondulación del paisaje. Yo quería que transmitiera una sensación de permanente tranquilidad, una sensación de ser de la que han sido eliminadas la agitación y la inquietud de la existencia humana"⁴⁹

⁴⁸MOORE, Henry. *Esculturas*. Comentarios del artista. Introducidos por Franco Russoli. Dirigido por David Mitchinson. Ediciones Poligráfica, S.A. Barcelona 1981. P.181

⁴⁹Ibidem P. 96

Arp: "No pretendo copiar la naturaleza. No quiero reproducirla. Quiero crear como la planta produce frutos... Yo ansiaba hallar un orden diferente, un valor distinto del hombre en la naturaleza. Ya no debía considerarse más como la medida de todas las cosas, ni, en consecuencia, relacionarlo todo a su medida; sino, por el contrario, todas las cosas y el hombre incluido debían ser como la naturaleza, inconmensurables. Yo pretendía crear nuevas apariencias, extraer del hombre formas nuevas..."⁵⁰



Arp. **Cuerpo con brotes.** 1961.

⁵⁰ Jean Arp (1886-1966) *Jean Arp (1886-1966) Escultura/relieves/obra sobre papel/tapices.* Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid 1985. P 12



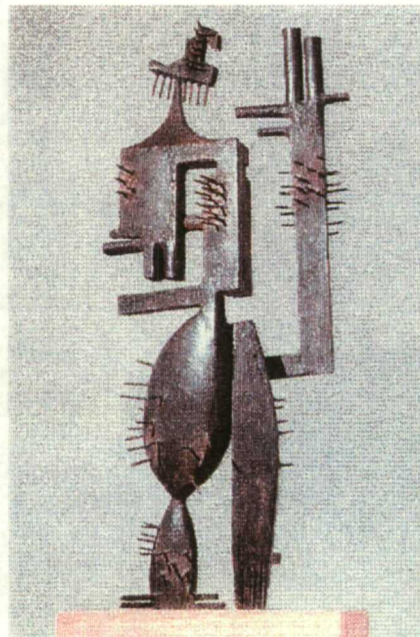
4.1.5. Cuerpo como narración



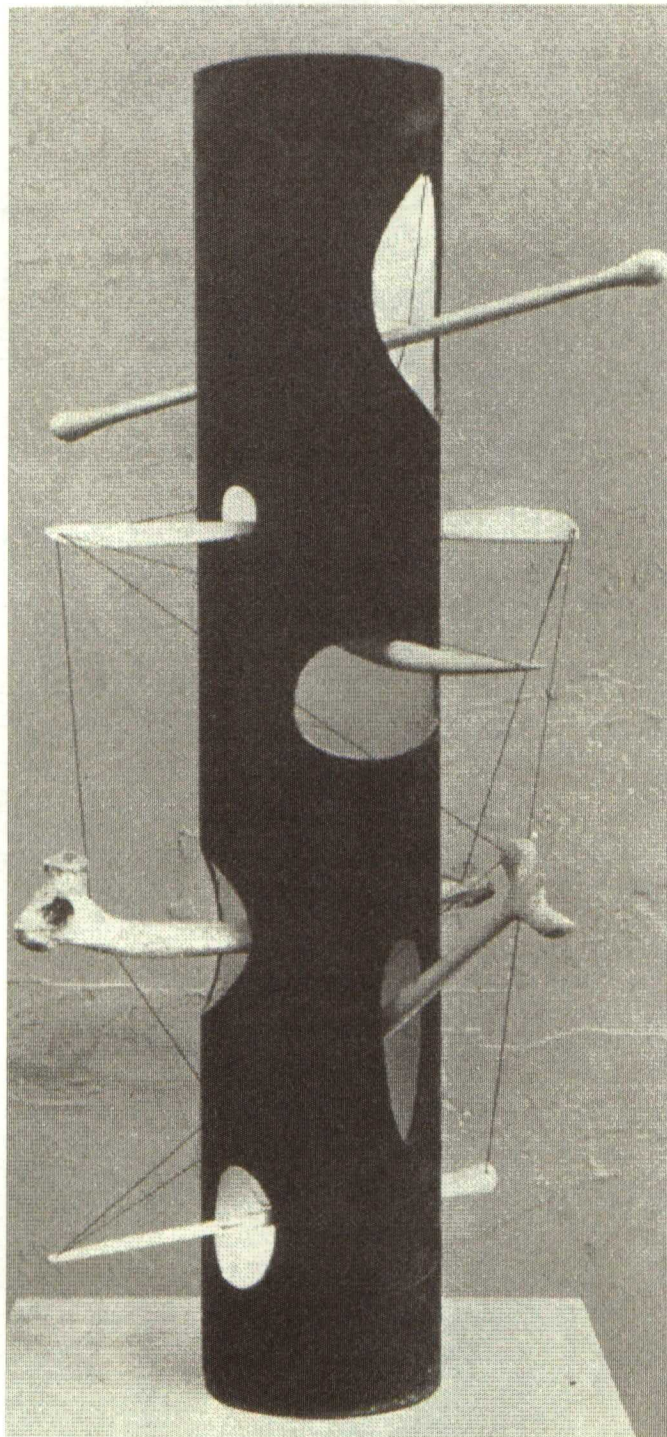
Brancusi. **Prometheus**. 1911.

El Titán que robó el fuego de los dioses y lo trajo a los hombres, honrado en la mitología clásica como el padre de las artes y de las ciencias, es retratado como un niño dormido por Brancusi. En *Prometheus* (1911) el niño era el símbolo puro de la creatividad. Excepto las orejas y una pequeña insinuación de nariz y boca no hay nada que interrumpa esa compacta superficie.

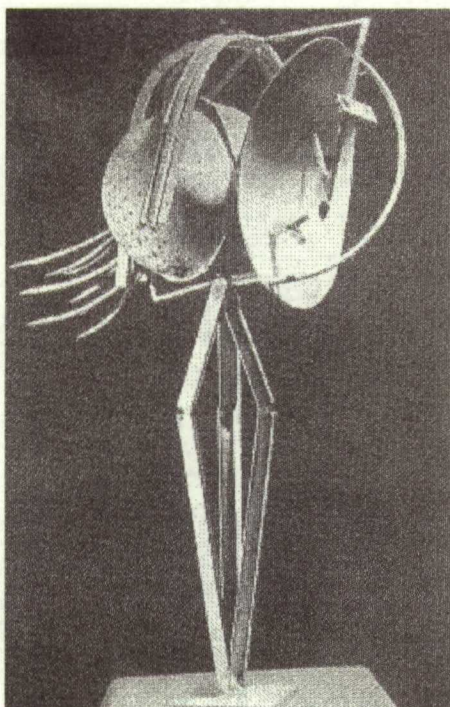
La relación conceptual del hombre con la naturaleza que González creó nos enseña cómo es posible aislar el rasgo figurativo o las similitudes visuales con la figura humana para acceder a una narrativa impresa en cada una de sus obras. Comprende la esencia abstracta del modelo y de este modo traduce la realidad como una historia de éste. El elemento narrativo es combinado con la abstracción.



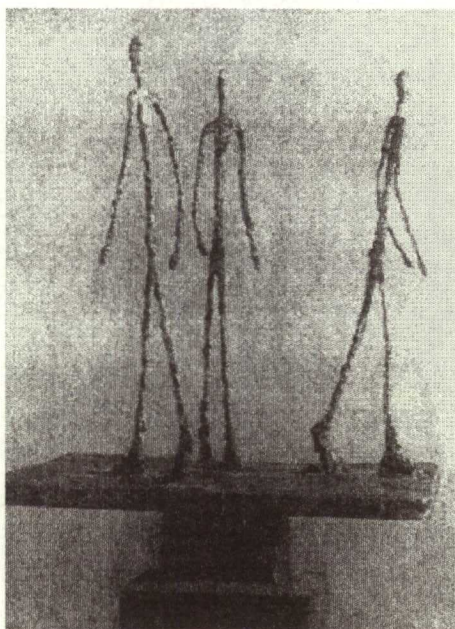
González. **Hombre cactus**. 1939.



*Noguchi. **Monumento a los héroes.** 1943.*



Picasso. **Cabeza de mujer.** 1929-1930.



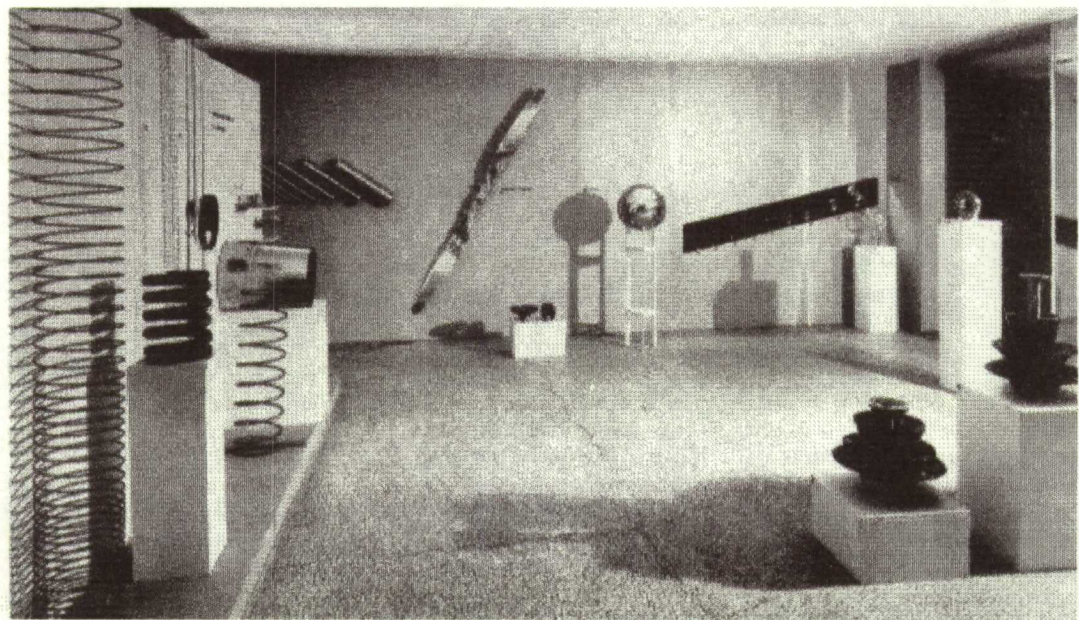
Giacometti. **Hombres caminando.** 1943-1949

Otro tipo de analogía, iniciada por Picasso, es la que muestra en *Cabeza de Mujer* donde el colador no es usado con sus connotaciones propias, sino con las que posee la forma de recipiente, cóncavo, símbolo de la fertilidad femenina. Esta inclusión del símbolo da a Picasso acceso a un nuevo lenguaje escultórico en el que aparecerá la función del *readymade*⁵¹. Son experimentaciones de reduccionismo que están llevando a cabo también otros artistas como Miró o el mismo González, artistas, por otro lado muy visitados por Picasso.

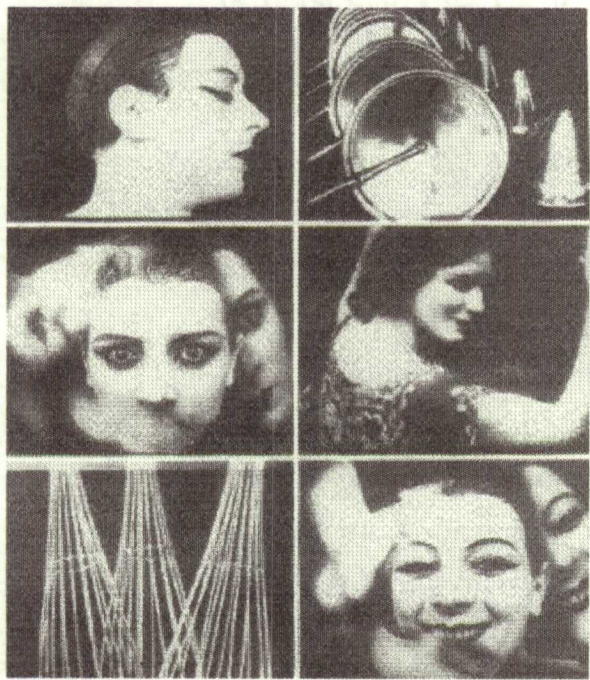
El *Monumento a los Héroes* de Isamu Noguchi también es narrativa. Nos ofrece una dramática conjunción de formas biomórficas con huesos que, colgados de hilos, atraviesan un cilindro y producen extrañas sombras en su interior. Es base de los diseños que realizara en este mismo periodo para Martha Graham.

Giacometti lucha con la presencia y con la ausencia, con la imagen de la vida, pero también con la de la muerte ineludible. En sus hombres caminando nos narra ese transcurrir que nos acongoja por su rapidez. La cabeza es soporte del interno humano, la mirada es la puerta hacia ese terrible mundo invisible pero determinante de la vida.

⁵¹ COWLING, E. GOLDING, J. *Picasso: Sculptor/Painter*. Tate Gallery Publications. London, 1994.



Exposición "Machine Art" en el MOMA.1934



Léger. Fotogramas de **El ballet mecánico**. 1924

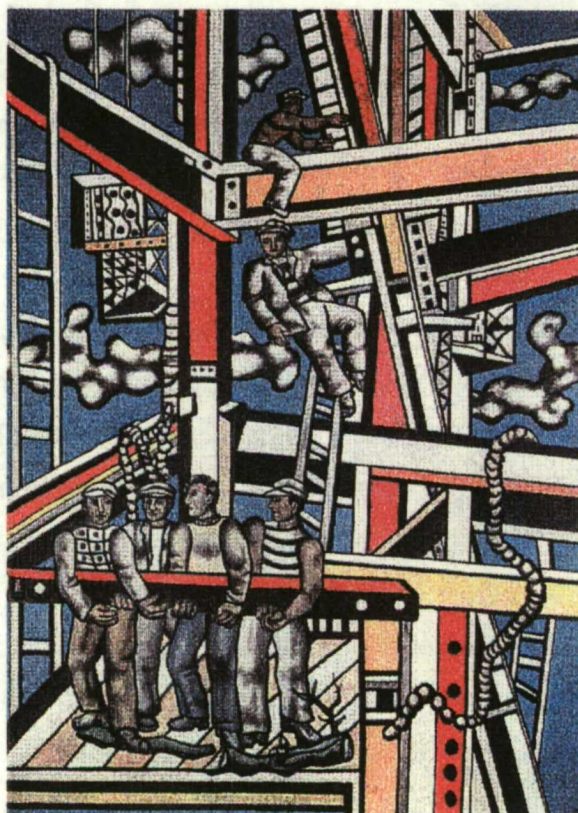
4.2. Arte e industria

De la mano de Léger viene la necesidad de relacionar siempre al hombre con la industria, con la máquina; así el arte debe reflejar esta simbiosis.

Para Léger el objeto en la pintura actual debe ser el *personaje principal* dejando de lado al tema. Su principal teoría es la de que el *sujeto* pase a ser *objeto* (*du sujet á l'objet*). El cuerpo humano, la cara o un personaje se convierten en objetos. Se obtiene la libertad del artista, ya que la dominación del tema a lo largo de la historia ha impedido su desarrollo⁵². El objeto así pasa a ser tema y protagonista. Lipps habla de ese objeto como un ser formado por el que observa, y de este modo le otorga una subjetividad que anula su autonomía; y si el que observa es el artista la autonomía en la representación se haría plena. Es la liberación del artista en su esclavitud con el tema. Destruído éste se pasa a que la libertad de composición se haga infinita. Y da cabida a la imaginación. Léger felicita al cine como protagonista de esta conversión, es decir, la proyección de fragmentos de la realidad a un tamaño espectacular, torsiona dicha realidad convirtiéndola en objeto desde el punto de vista de su interés plástico.

⁵² Fernand Léger. *A propósito del cuerpo humano considerado como objeto. Funciones de la pintura*. Paidós Estética. Barcelona 1990. P. 59

Ante los nuevos tiempos de "progreso" en una lucha económica y de desorden moral, en una vida desbordante y continua, Léger anima a que, desde los mas bajos niveles de la sociedad, se afiance el poder creativo, se reconozca y dé valor a todos los nuevos elementos plásticos "urbanos" nacidos de la publicidad, el comercio, el confort, el espectáculo, en definitiva de la nueva sociedad capitalista. Reconoce que la belleza del entorno puede ser engrandecida con la unión de las tres artes: arquitectura, pintura y escultura. Todas ellas capaces de ser engarzadas perfectamente con la vida popular. Por otro lado afirma que la obra de arte, para ser desarrollada y admirada, requiere un ambiente de calma y sosiego, lejos de la lucha diaria, batalla en la que no debe participar.



Léger. **Los constructores.** 1950

Estas ideas hacen que proponga una nueva afirmación de realidad: su "nuevo realismo", que comprende el valor concreto de la forma y el color así como de los objetos o fragmentos de objetos. Todo ello junto con la fe en el mundo moderno de los obreros y las máquinas y sin abandonar, en ningún momento, la figura humana como productora y producto de la civilización industrial. Su glorificación de los objetos técnicos contrasta agudamente con la preferencia de los cubistas que toman sus temas de otros ámbitos (guitarras, mandolinas, pipas o copas de coñac). La estructura misma de la vida, para él es la base, el juego, donde nace la verdad. Sus espacios, colores, formas, aunque sean figurativos (no es importante para él), se imponen como construcciones, como estructuras que se refieren a la vida del hombre en su actividad. Es un constructor de la pintura. Su interés es la actividad del hombre. Influye en el sintetismo de Malevich y en las tendencias "construccionistas" o estructuralistas de la escultura.

Su creencia es que la belleza plástica es independiente de los valores sentimentales, tanto descriptivos como imitativos. Toda obra tiene un valor por si misma y es independiente de lo que pueda expresar.

Su reflexión es a partir del reconocimiento de que vivimos en un mundogeométrico lleno de situaciones frecuentemente contrastadas. Es un error negar la belleza de los objetos comunes, *sin intención artística*, error que surge de la mala educación visual que coarta la *observación libre*. Así la máquina o un objeto manufacturado podría ser hermoso, y para ello sólo necesita que la relación de las líneas que definen sus volúmenes sea equilibrada y se encuentre en orden como en la arquitectura precedente.

La cuestión es elegir bien la *materia prima*. Si admitimos que un objeto o tema son bellos ya no pueden ser materia prima para el arte porque la experiencia estética ha sido ya realizada, y ante ello sólo cabría la imitación; el papel del artista no tendría sentido. La bella máquina es el bello tema moderno y, por tanto, también es incopiable. "El elemento mecánico no es *un fin*, sino *un fin medio*. Lo considero simplemente una 'materia prima' plástica como los elementos de un paisaje o una naturaleza muerta"⁵³. Para salir de este problema plantea "la búsqueda del estado de intensidad organizada".⁵⁴ Es decir, distingue entre la función de la estructura arquitectónica clásica, que es la búsqueda de la belleza, y la intención en la estructura mecánica, que es la búsqueda de la utilidad. "El abocamiento a lo útil no impide, por tanto, el logro de un estado de belleza".⁵⁵ Y lo hace aplicando la ley de los contrastes plásticos: a las curvas opone las rectas, a las superficies lisas las formas modeladas, tonos locales a grises matizados, etc.⁵⁶, deformando el tema si es preciso. Consigue lo que llama *un estado intensivo organizado*. En definitiva: el hombre debe ser beneficiario de la máquina.

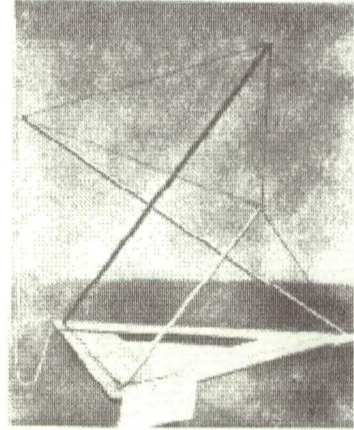
⁵³ Fernand Léger. *Nota sobre la vida plástica actual*. Funciones de la pintura. P.43

⁵⁴ Fernand Léger. *Nota sobre el elemento mecánico*. P. 47

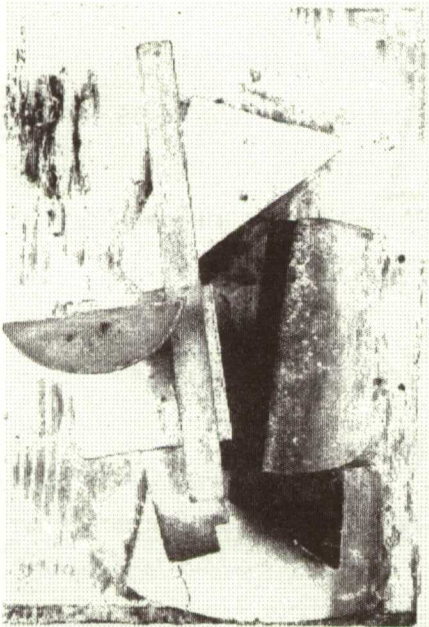
⁵⁵ Fernand Léger. *La estética de la máquina* P. 49

⁵⁶ *Nota sobre la vida plástica actual*. P. 44

También el suprematismo y el constructivismo, están motivados por el mundo contemporáneo del maquinismo y la producción masiva de objetos. Leon Trotsky y ciertos grupos del partido Bolchevique los admiten, tal vez por creer en el funcionalismo de la máquina y en la eficacia de los materiales industriales como base de un mundo ideal.



K. Ioganson.
Estudio en equilibrio. 1920

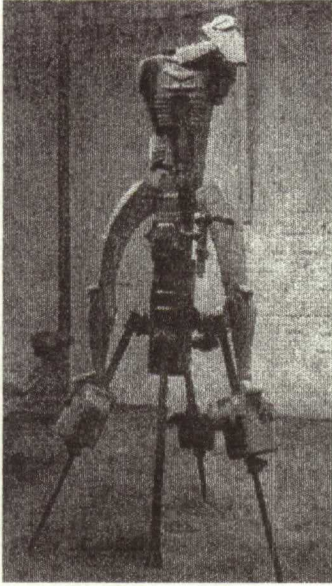


Ivan Puni.
Escultura pictórica. 1915.

El constructivista Alexis Gan en 1922 reclama:

*"... Nada fortuito, no calculado, nada del gusto ciego y del arbitrarismo estético. Todo debe ser concebido técnicamente y de forma funcional"*⁵⁷

⁵⁷ Arte del Siglo XX. Salvat. P.292



Fotografía en el estudio, 1913

La "Edad de la Máquina" influye en el grupo vorticista fundado por Percy Wyndham Lewis y construido de ideas futuristas. Publican sus ideas, renovadoras del arte, en *Blast*, no todos excluyen la visión de la realidad. Epstein, en un pequeño periodo (1913-14), se interesa por el espíritu de la mecanización simpatizando con el grupo. Su más representativo trabajo ha sido *The Rock Drill*. El artista diría, comentando este trabajo:

"Eran los días de antes de la guerra (1913) cuando fui animado a hacer el 'rock Drill'. Mi pasión por la máquinas se refleja en mi adquisición de un taladro moderno, de segunda mano. Y así, yo hago y armo la máquina, amenazadora y llevando su propia prole, protectoramente instalada. Aquí está el arma, siniestra figura de hoy y mañana. No humana, sólo el terrible monstruo de Frankenstein nos tiene dentro. Exhibí este trabajo en escayola en London Group y recuerdo que Gaudier-Breska estaba muy entusiasmado, y visitó mi estudio con Ezra Pound"⁵⁸.

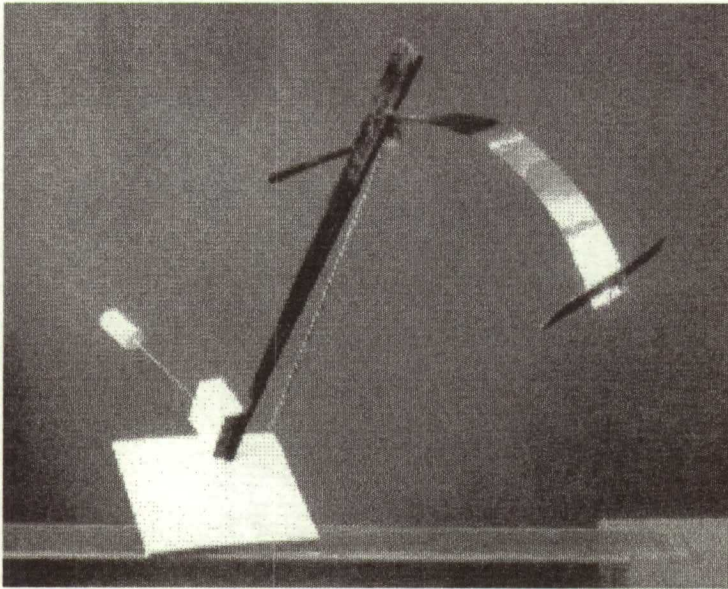
⁵⁸ A.A.V.V. *Primitivist in 20th Century Art. Affinity of tribal and the modern*. Wiliam Rubin. Volumen II Museum of Modern Art, New York. P. 438-439



Epstein. **Torso de Rock Drill.** 1913-1916

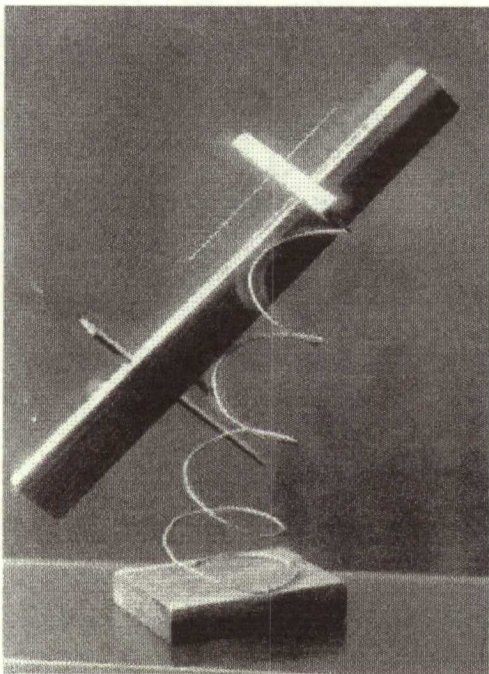
Adoptó una iconografía de la máquina, siguiendo quizá la sugestión de su amigo T.E. Hume que argumentaba la formación de "un nuevo arte geométrico y monumental haciendo uso de las formas de la máquina". Los dibujos preparatorios revelan su indudable influencia del arte de las tribus y muestran una total abstracción de la figura. En otro boceto representa a modo de Tótem una pareja copulando, el hombre arriba penetrando a modo de taladro en una forma triangular como sexo femenino. De la cabeza de Rock Drill hay muchas interpretaciones. Senufo y el mono Baulé o la máscara de soldador pueden ser sus fuentes.⁵⁹

⁵⁹ William Rubin. Op. Cit. P. 440



Marianne Brandt. **Estudio en equilibrio.**

Del curso preliminar de Moholy Nagy. 1923-1924



Korona Krause. **Estatua flotante.**

Curso preliminar de Moholy-Nagy. 1924

Una de las mas reconocidas relaciones de arte e industria es la aportada por *La Bauhaus*. Ya sabemos sus fines utilitarios justificados en el diseño, tanto industrial como de mobiliario, etc. Entre los maestros destaco ahora a Moholy-Nagy. Este polifacético artista, en los primeros cursos que imparte en la escuela, promueve la identificación y reflexión del artista con la obra.

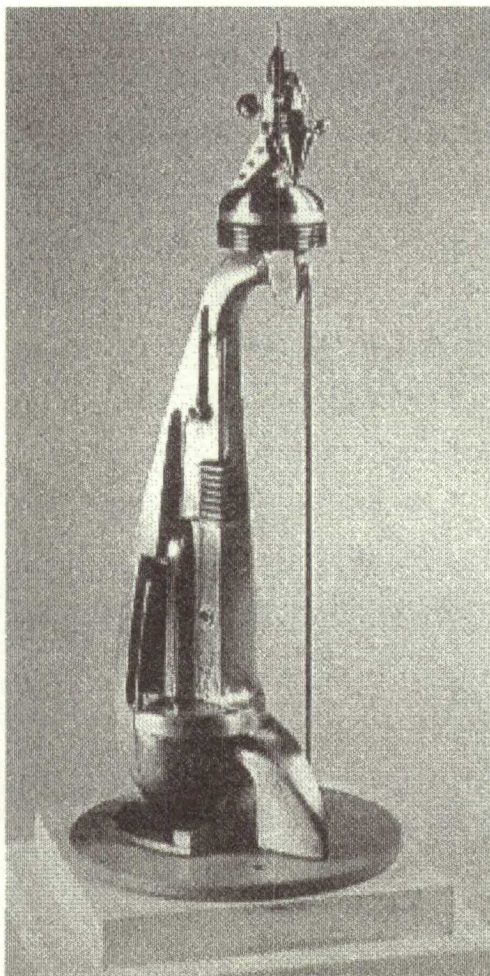
Fuerza a los alumnos continuamente a realizar un ejercicio de investigación profunda sobre los materiales, estudiando los distintos elementos que afectan al producto. Sus enseñanzas son recogidas en *La Nueva Visión*, publicada por primera vez en 1929. Aún reconociendo que no es el fin de la escuela crear artistas acepta que la asimilación de sus propuestas dan unos conocimientos básicos, prácticos y espirituales, para que algunos alumnos evolucionen hacia el arte "libre".⁶⁰ Él desarrolla la idea de que la industrialización, la maquinaria, y en definitiva los avances tan criticados por los conservadores melancólicos, deben ser defendidos en su idónea utilización. Las enseñanzas de Moholy-Nagy también reservan su espacio a la escultura⁶¹, cuya apreciación reconoce estar fundamentalmente en el modo en que se realiza.

Las cinco etapas de su evolución son:

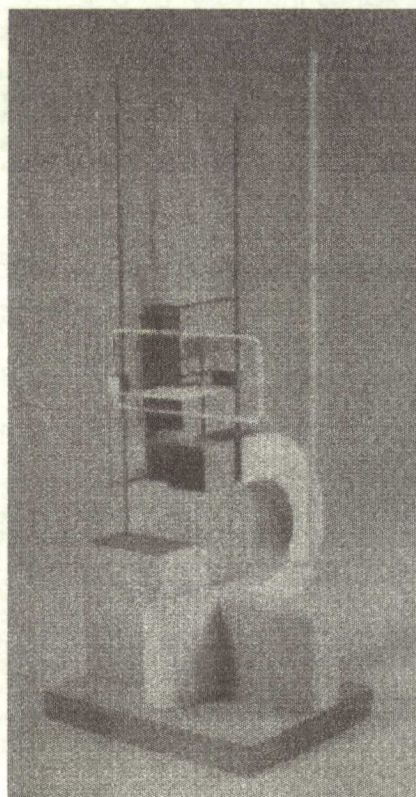
- bloqueado, son sólidos geométricos como elementos de la creación volumétrica (Brancusi);
- modelado (ahuecado o vaciado) donde es posible observar las relaciones de masa con salientes y entrantes, positivos y negativos (Archipenko);
- perforado, es la exaltación máxima del vacío-lleño, exige un conocimiento técnico avanzado y una mente que trabaja en forma abstracta ya que se produce la liberación del material de su peso (Lipchitz);
- equilibrio o triunfo de las relaciones, tanto en el material como en el volumen, una escultura equilibrada depende de la ilusión; y dinámica, donde el material es usado como vehículo de movimiento.

⁶⁰ *La Nueva Visión*. Moholy-Nagy. Ediciones Infinito. Buenos Aires. Tercera edición en castellano. 1985. P. 33

⁶¹ *La Nueva Visión*. P. 73 y sigs.



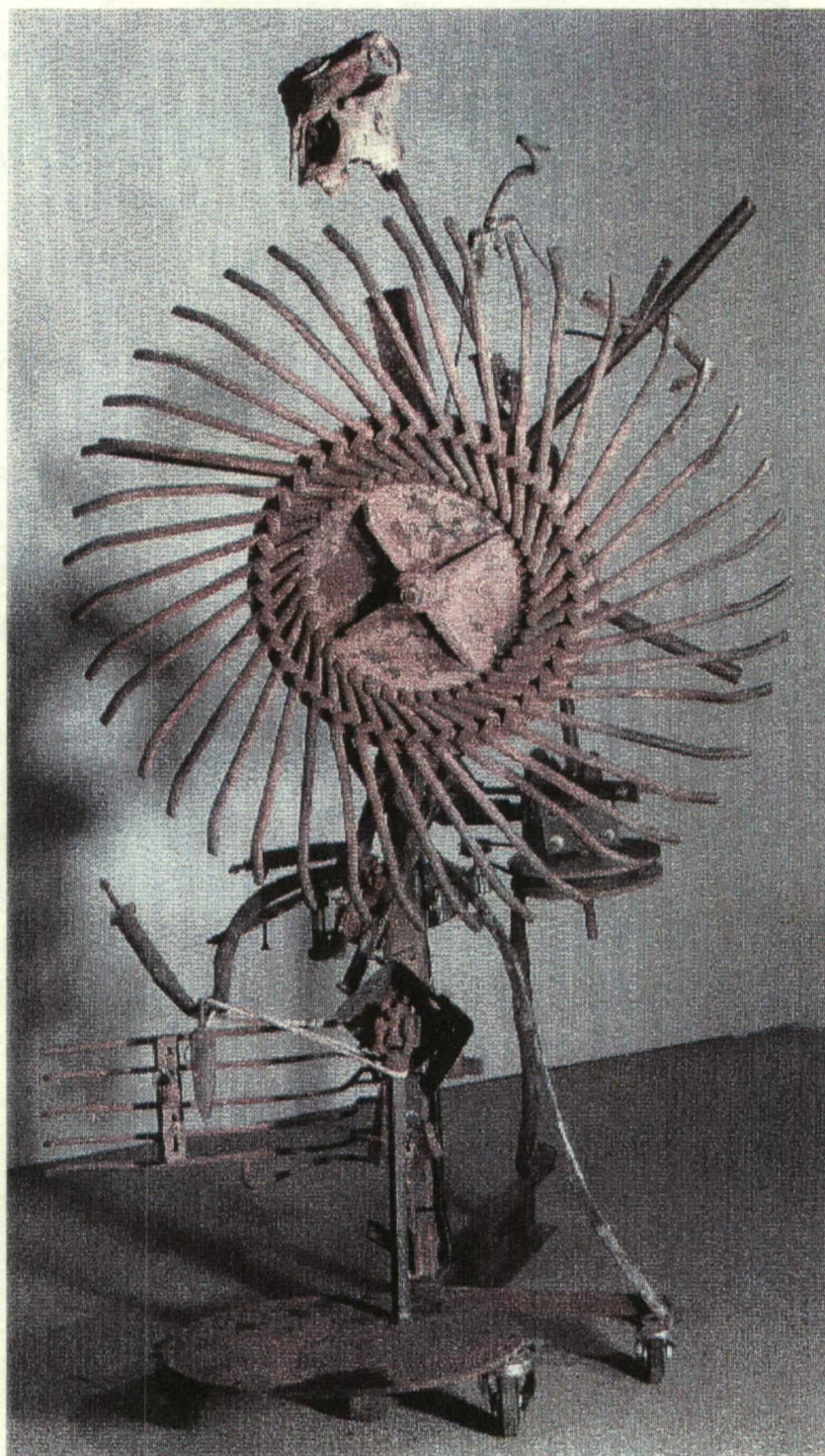
Theodore Roszak.
Estructura de aeropuerto. 1932.



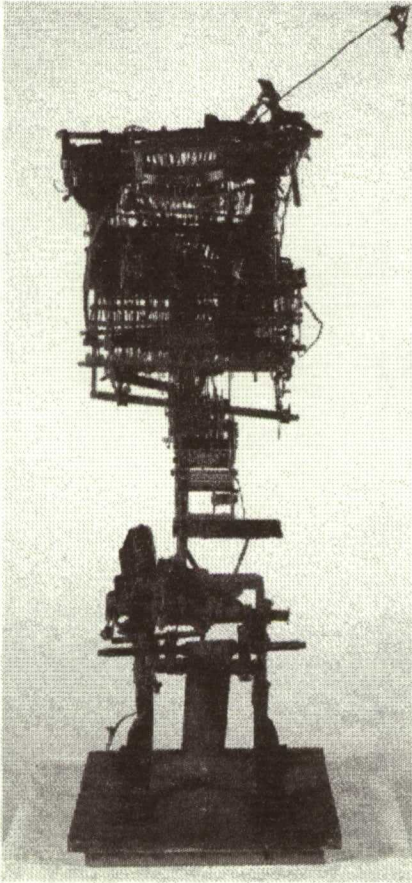
Theodore Rodzak.
Construcción rectilínea en el espacio.
1941-1943

El escultor americano Theodore Roszak reconoce la influencia de la lectura de este libro: *La Nueva Visión*. En 1929 tiene la oportunidad de viajar a Europa. Los trabajos metafísicos de Chirico impactan rápidamente en su trabajo. En Checoslovaquia aprendió de los nuevos desarrollos arquitectónicos y fue convencido en el concepto del arte como un potente modelador de la sociedad. Aunque no conociese la Bauhaus, sus amigos checoslovacos constructivistas le hicieron fijarse en esa escuela de ideología utópica. Antes de volver a los EE.UU. compró una copia de la primera edición inglesa de *La Nueva Visión* de Laszló Mòholy-Nagy. Comenzó a experimentar con la escultura en cera y yeso, pero rápidamente le interesó la construcción en metal. *Large Rectilinear Space Construction*, realizada en 1932, es un ejemplo de su estupenda técnica en la combinación de varios metales y de su creciente interés en la estética de la máquina de la Bauhaus. *Airport Structure*, del mismo año, es el punto de transición de los trabajos antropomórficos en bronce a su interés por las turbinas y elementos de la aviación. Sus obras son pintadas con colores brillantes. En sus investigaciones explora las diversas posibilidades del uso de la máquina, como dispositivo técnico y como base de la nueva imaginería. A mitad de los 40 se orienta hacia lo más orgánico, con obras influidas por Arp o Miró, pero con elementos que aún recuerdan construcciones espaciales. El gusto por la aviación compartido con José Rivera, Arshile Gorky o Wallace Kelly, lo podemos ver en una serie de esculturas verticales, construcciones pintadas que han sido descritas como *locos cohetes lanzados al espacio* (Hilton Kramer)⁶²

⁶² Theodore Roszak por Joan Marter. *Abstract painting and sculpture in América 1927-1944*. Ed by John R. Lane and Susan C. Larsa. Museum of Art, Carnegie Institute. NY. 1983. P. 211-212



*Jean Tinguely. **Le soleil**, 1986*



Jean Tinguely. **Totem IV**. 1960

La civilización técnica también fascina, en fechas más recientes, al suizo Jean Tinguely. Sus máquinas nacen de lo destruido. No son los nuevos materiales industriales, sino los cadáveres de éstos los que proporcionan la materia prima para sus inusuales máquinas. Ya no es "una búsqueda del estado de intensidad organizada" ni una deformación del tema, sino una aparente desorganización de contrastes plásticos que finalmente forman el tema. El sentido mismo de la máquina es el movimiento. Primero un movimiento abstraído de su finalidad, movimiento valorado en sí mismo:

*"He reutilizado los elementos y los he puesto en movimiento para arribar a una recreación, para rehacer un cuadro infinito que encontrase continuamente nuevas composiciones gracias al movimiento físico y mecánico colocado dentro de la obra. Y así, poco a poco, me he dado cuenta que el movimiento era una posibilidad expresiva en sí misma con la cual podía obtener efectos plásticos diferentes de los que se había hecho antes"*⁶³.

Después ese movimiento será valorado como el de la máquina, por su función y su producto.

⁶³ Una poética de la destrucción. Pilar Rubio. Lápiz. Año IV. Nº 44

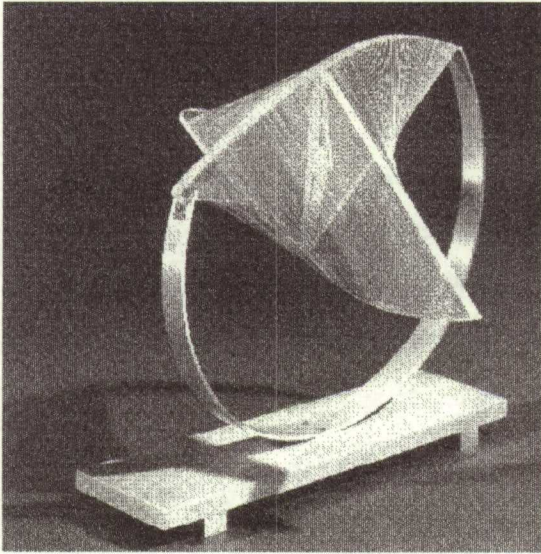
4.3. La geometrización de la realidad

El afán de proyección sentimental y el afán de abstracción quedan enfrentados en la teorías de Worringer. El primero, la *Einführung*, es el único que proyecta la vida interior, la autoactividad interna, es lo que él llama autogoce objetivado; es decir, el objeto es tal en cuanto hay una proyección, un goce en mi interior. Hasta aquí podríamos estar de acuerdo, pero cuando lo traslada al objeto artístico... para él sólo el naturalismo es capaz de provocar el goce ya que nace de esa autoactividad. ¿Por qué opone afán de abstracción y proyección?. Para él las representaciones abstractas son, por ejemplo, la pirámide o algunos mosaicos bizantinos y añade que el que los hizo no poseía un afán de proyección, sino todo lo contrario, pretendía suprimir toda satisfacción, y esta actitud es el afán de abstracción. De este modo identifica abstracción y no-satisfacción. Identificación que no comparto. Sin embargo parece estar refiriéndose en sus ejemplos de arte abstracto a un arte basado en leyes o relaciones internas con la Naturaleza. Son, precisamente, de los mejores ejemplos que se podrían poner para explicar el encuentro del equilibrio, -la solución del sentimiento trágico- mediante formas geométricas.

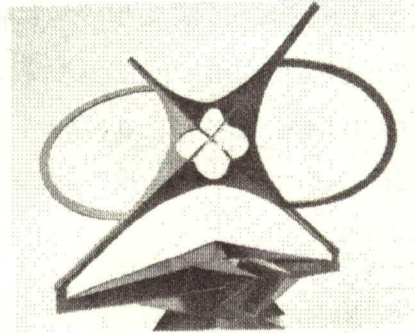
Sin embargo, a partir de la publicación de estas teorías (1908) es frecuente encontrar obras que se adaptan a unas estructuras geométricas, a unas formas puras alejadas de las biomórficas u orgánicas analizadas anteriormente. Es muy variada la relación que se obtiene entre la realidad y estas manifestaciones plásticas. Algunas referencias de las polémicas que se producen en París alrededor de 1930 sirven de guía para dar de nuevo ejemplos de escultura abstracta.⁶⁴

1. El nuevo realismo.
2. Arte basado en la experiencia del universo.
3. Equilibrio compositivo entre formas abstractas obtenidas de las figurativas.
4. Representación óptica del pensamiento mediante elementos concretos.
5. Equilibrio compositivo de formas geométricas.

⁶⁴ En los siguientes apartados se incluyen imágenes de obras de artistas que no pertenecen directamente a los grupos que se analizan pero que guardan analogías con sus teorías.



Naum-gabo.
Construcción en el espacio suspendida.
1957-1971 .



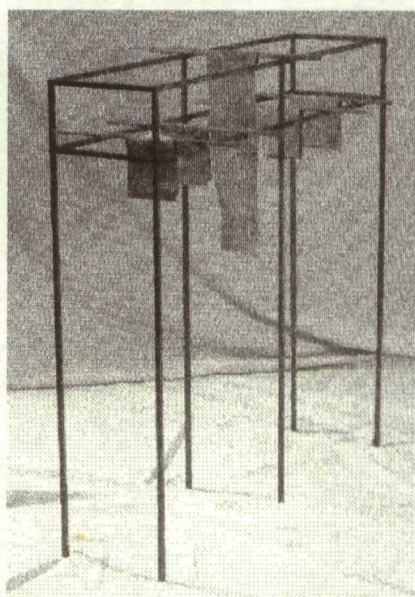
Pevsner.
Proyecto para una fuente.
1929.

4.3.1. El nuevo realismo

El *Manifiesto realista* que Naum-Gabo publicara en 1920, firmado también por su hermano Pevsner, manifiesta un rechazo del concepto abstracto. Afirman que lo que ellos hacen es otra realidad. El arte de este modo posee un valor absoluto propio. El único fundamento del arte es la vida, no la sumergida en la política y la sociedad, sino "la vida que no conoce el bien ni el mal ni la justicia como medida moral...La vida no conoce verdades racionales abstractas como metro de conocimiento: el hecho es la mayor y más segura de las verdades"⁶⁵. La vida es el presente. En el manifiesto se recogen las implicaciones puramente artísticas de la obra de Gabo. En *Proyecto para una estación de radio* recoge las ideas principales, se inspira en la Torre Eiffel que vio en 1913. De éste proyecto diría mas tarde que, junto con el *Monumento a la III Internacional* de Tatlin, son "romanticismo inútil". Declara, no

⁶⁵ Manifiesto realista. MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. P. 273

obstante un interés por la fusión de arte y vida corroborado con sus decoraciones urbanas posteriores para las fiestas revolucionarias. Su, ya citada, *Columna* es por encima de una construcción potencialmente utilitaria, un objeto estético. Él deseaba que "el arte nos acompañe donde la vida fluye y actúa"⁶⁶. (...) "El objeto de nuestro tiempo consiste en la creación de un ser humano armónico, y en nuestras obras nos esforzamos por educar el espíritu en esta dirección".⁶⁷



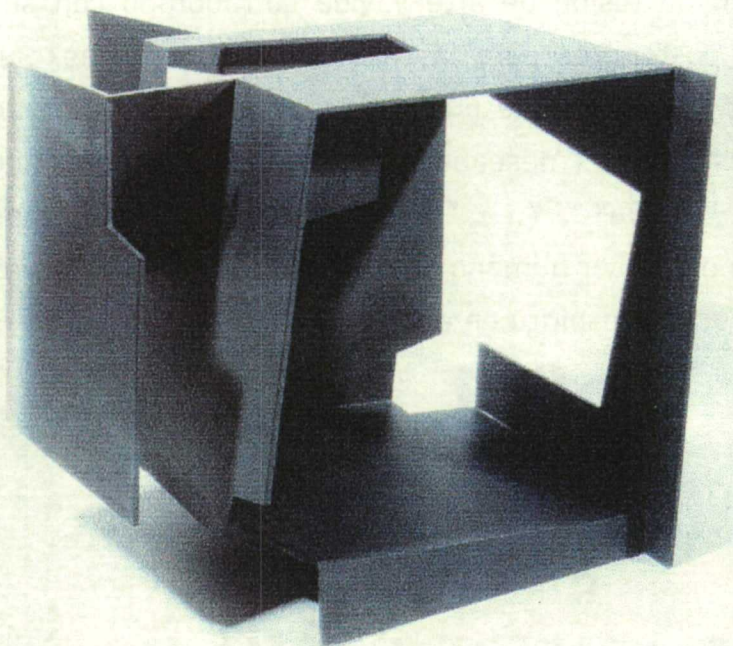
Alberto Corazón. **Casa del poeta.**

*"Asuntos sobre los que me hago preguntas: La predicción de las mareas, la observación de los solsticios, la construcción de diques y acequias, las correcciones sobre el calendario, la espera del azar, los impuestos sobre el fruto de nuestro trabajo la fusión de los metales, el gesto de dividir en partes iguales, la memoria como eco, el anhelo de simetría, tocar y sopesar para mostrar aprecio, el silencio previo a la revelación, fabricar colores, establecer un sistema de pesos y medidas, no olvidar los sueños al despertar, practicar la escritura"*⁶⁸

⁶⁶ ¿Será, tal vez, de esta teoría de donde ha surgido el calificativo *decorativo* que se aplica al arte abstracto? Sea como fuere me sumo a esta preciosa opinión de Gabo.

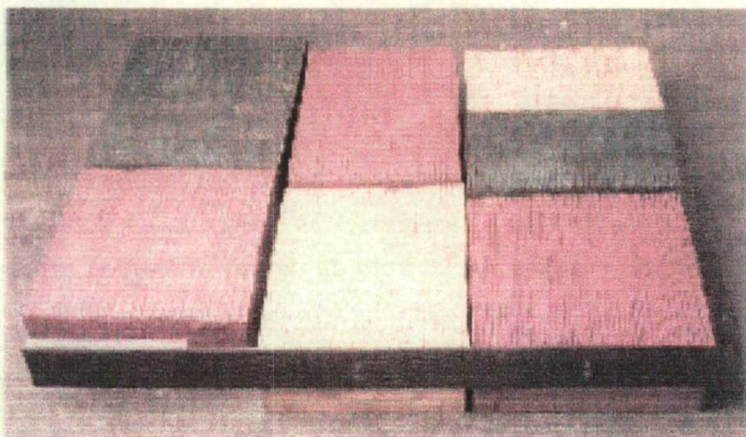
⁶⁷ LODDER, C. *El constructivismo ruso*. Alianza Editorial. Madrid, 1988. P. 42

⁶⁸ Alberto Corazón. Para el catálogo de la exposición en la galería Gamarra y Garriges. Madrid 1993



Oteiza.

Retrato de un guadarí armado llamado Odiseo. 1975



María Luisa Fernández.

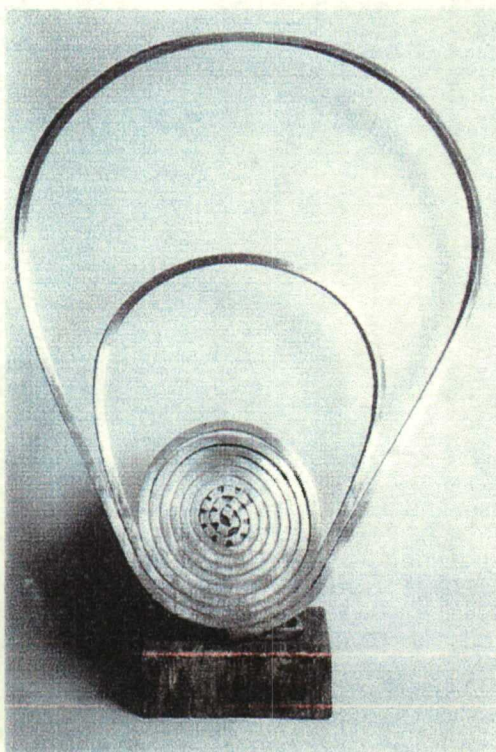
Lo semejante, un Dios lo junta siempre. 1987

4.3.2. Arte basado en la experiencia del universo.

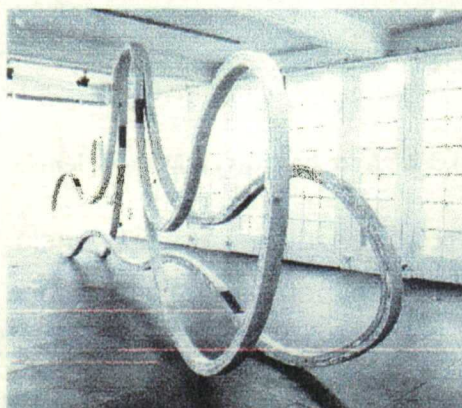
Mondrian diría: "la apariencia de las formas naturales cambia pero la realidad permanece constante"; es decir, la realidad pura está en los elementos constantes de la forma. Admitiendo que esas "formas naturales" han sido las principales generadoras del "tema", es así como, en la nueva conciencia, no hay sólo un traslado del interés en la elección de esas narraciones, sino que se produce un cambio profundo de la relación del artista con ellas. No están ahí para imitarlas, sino para comprenderlas desde cada nuevo temperamento. Este concepto implica, no esa mal interpretada geometrización, sino una universalización del tema, una pureza simbólica, que , como tal, podría llegar a ser de nuevo una imagen de identificación plena.

No es solamente una lucha contra el subjetivismo, sino una lucha contra el sentimiento de lo trágico, sentimiento que puede ser anulado en el equilibrio de cualquier aspecto particular de la naturaleza. Y es en la búsqueda del equilibrio donde las relaciones son necesarias. De este modo el ángulo recto constituye la "única relación constante" y variando las proporciones de su dimensión se obtiene el movimiento de su expresión constante.⁶⁹ Es decir, halla un dominio del sentimiento

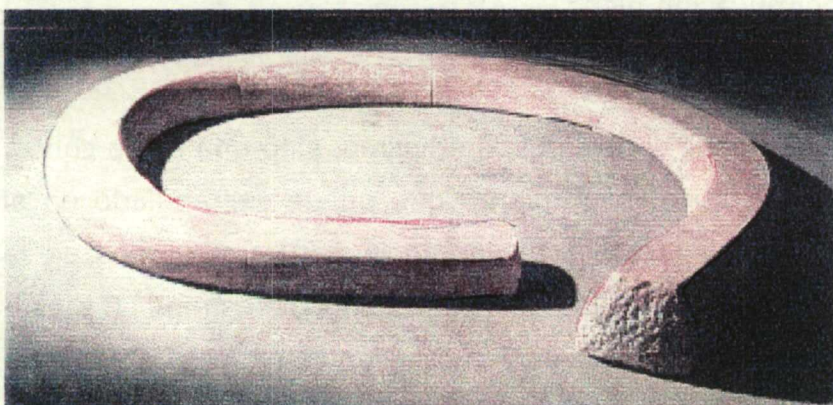
⁶⁹MONDRIAN, P. *Arte plástico y arte plástico puro. Hacia la verdadera visión de la realidad*. P. 48



Chirino. **Viento.** 1971-1972.

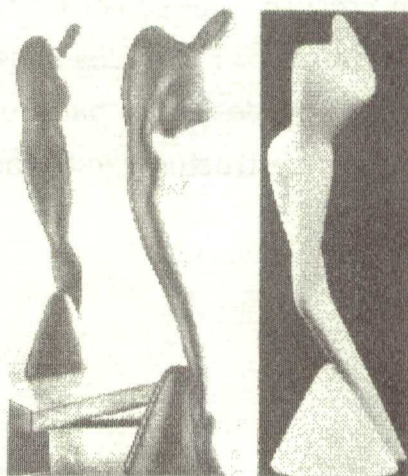


Deacon. **Ciego, sordo y mudo.** 1985



Noguchi. **Magic Ring.** 1969

trágico, conseguido en la equivalencia de los elementos opuestos que la constituyen; así sus líneas horizontales y verticales son "la expresión de dos fuerzas en oposición"⁷⁰. Sólo en estas oposiciones la realidad es unidad. Estas leyes están descubiertas a partir de la experiencia, la medida y la observación de las sensaciones que el Universo nos provoca. Mondrian afirma que son resultado de relaciones, por ello son filtradas por la inteligencia.



Béothy. **Dos estados de L'essor**. 1930

Gleizes, Sonia y Robert Delaunay, Léger, Valmier, Villon, Herbin o Kupka, trabajan en contra de la ortogonalidad en favor de ritmos circulares y espirales. Afirman que la expresión de la línea curva es un valor universal. Ozefant se opone a la idea de Mondrian de expresar el orden del Espíritu, preguntando ¿acaso una mujer no puede ser al menos tan bella como un triángulo equilátero?⁷¹ Insiste así en el orden de la Naturaleza y cómo lo curvilíneo surge de ella, en movimiento, y es indispensable para crear una obra armónica.

⁷⁰ *Ibidem*. P. 49

⁷¹ *Ibidem*. P. 94

A una idea de *conjunto orgánico visual* en la obra, Wladslaw Strzeminski añadirá que la economía de las formas que defiende nace de leyes análogas a las del crecimiento y a las de la organización de componentes, es decir, a las leyes de la organización biológica.

Ibram Lassaw⁷² al mismo tiempo que leyó libros de ciencia, astronomía, teorías del cosmos o estructuras del átomo, consultaba una edición de anatomía humana. Todo ello le llevó a comprender que la realidad era un proceso, una construcción. De este modo desde formas biomórficas realizadas con métodos constructivistas, se interesa por el cinetismo y su obra se desarrolla hacia unas construcciones de jaulas geométricas a modo de estructuras imbricadas de la naturaleza.

⁷² *Abstract painting and sculpture in America 1927-1944*. Ed by John R. Lane and Susan C. Larsa. Museum of Art, Carnegie Institute. NY. 1983. P. 182

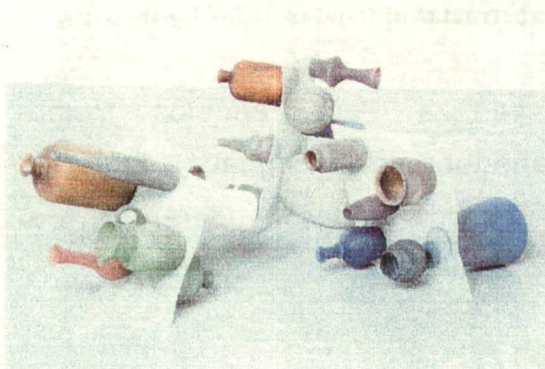
4.3.3. Equilibrio compositivo entre formas abstractas obtenidas de las figurativas.

Las corrientes abstractas que van a París en los treinta, (constructivistas, neoplasticistas y antiguos de la Bauhaus) deben ser conscientes de que sus proyectos utópicos no les ayudarán para su permanencia. Se estaban reclamando realidades.

Los tres grupos que se crean derivados de esas tendencias son *Cercle et Carré* (1930), *Art Concreto* (1930) y *Abstracción y Creación* (1931-1936). Si bien los artistas que pertenecieron a estos movimientos no pueden ser metidos en un mismo saco, sí tienen planteamientos similares. En principio son una reacción contra los surrealismos, quieren ser arte colectivo y crear una colección de arte moderno internacional. Pero ante todo defienden un arte de síntesis en contacto con la realidad.

Primeramente se agruparon en *Cercle et Carré*. Debido a la diversidad que hemos visto, Seuphor y Torres-García, los promotores, intentan dejar claro que el principio básico del grupo debe ser: "Estructura y Abstracción"⁷³. El concepto de *Estructura* debe ser tomado con un sentido amplio de "búsqueda de equilibrio, de unidad, relaciones equivalentes entre formas" abstractas o no; *Abstracción* es la imposición del orden geométrico. Pero la idea general del grupo, así como la imagen que daba, no sólo por su nombre, era preconizar la abstracción geométrica. Torres-García reivindicaba el derecho a la figuración estructural. Es decir, analizar la realidad mediante recortes ortogonales de imágenes. Concluyendo la obra con símbolos que pertenecen al inconsciente colectivo, (muchos de ellos los trajo consigo del repertorio precolombino). Seuphor por su parte reclamaba el orden geométrico, diferencias que finalmente provocan la disolución del grupo.

⁷³ *Arte abstracto. Arte concreto. 1930.* IVAM. Centre Julio González. 1990. P. 33

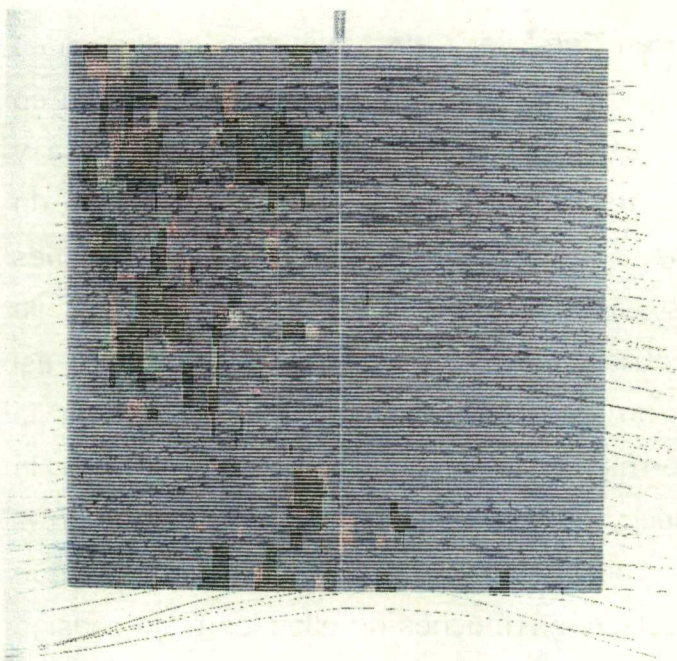


Cragg. **Blood Sugar.** 1992



Cragg. **Early Forms.** 1993

*"Para mí un objeto representa el mundo concreto. En el trabajo los objetos surgen del suelo, permanecen ahí, siguen concretos. Para mí es esencial la unión de la fantasía con el mundo concreto, aquello de lo que puede derivarse lo demás"*⁷⁴



Jesús Soto. **Relieve.** 1959.

⁷⁴ Tony Cragg. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. P. 141

4.3.4. Representación óptica del pensamiento mediante elementos concretos.

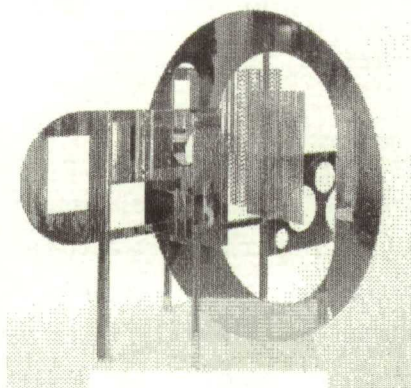
Para atacar a *Cercle et Carré*, así como al surrealismo, Van Doesburg publica, en 1930, el único fascículo de *Art Concret*.

*"una nueva raza de auvernenses -escribe- que comprimen a la fuerza a sus personajes en un cuadrado o un círculo, lo coronan con una esfera, le ajustan y apelan al mismo tiempo al hombre y a la máquina. Otros construyen el cuadro con elementos geométricos, y lo estabilizan en este estado, después lo espolvorean con un poco de humanidad, insertando aquí y allá una pizca de rostro, abriendo un ojo, mostrando una mano, una mandíbula, un objeto conocido, a fin de dar al espectador el pequeño estremecimiento de parentesco que le ayudará, creen ellos, a asimilar la pintura"*⁷⁵.

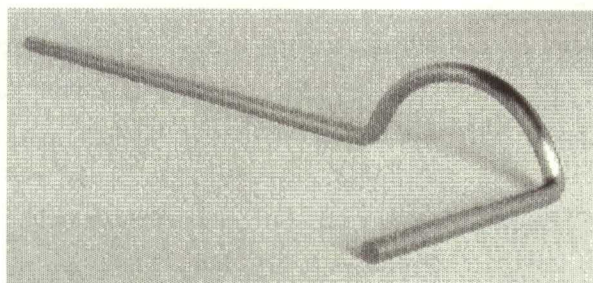
Así rechaza tanto la figuración moderna como la abstracción derivada de la depuración de la realidad reafirmando sus anteriores teorías. En ellas reconocía que lo elemental de una composición no es la alusión a una forma de la realidad, sino la organización de los planos y de los colores. El artista *concreto* tan solo debe realizar "ópticamente" el pensamiento por medio de elementos concretos: formas geométricas y colores puros. Es un materialismo que se basa en el materialismo filosófico y en la psicología de la forma. Pero especialmente en la teoría de la Relatividad de Einstein. De este modo hay que representar un objeto en diferentes tiempos, esto se conseguirá mediante la aplicación de distintas medidas, "pero hoy ya no se trata de representar: utilizamos las nociones como materiales espirituales (...) cuya construcción determinará un aspecto 'más verdadero', 'más universal' que el aspecto primitivo de esa idea." ⁷⁶ Esta representación del movimiento se opone al neoplasticismo de Mondrian que defiende la estabilidad.

⁷⁵ Van Doesburg citado en el Catálogo *Arte abstracto, arte concreto*. P. 63.

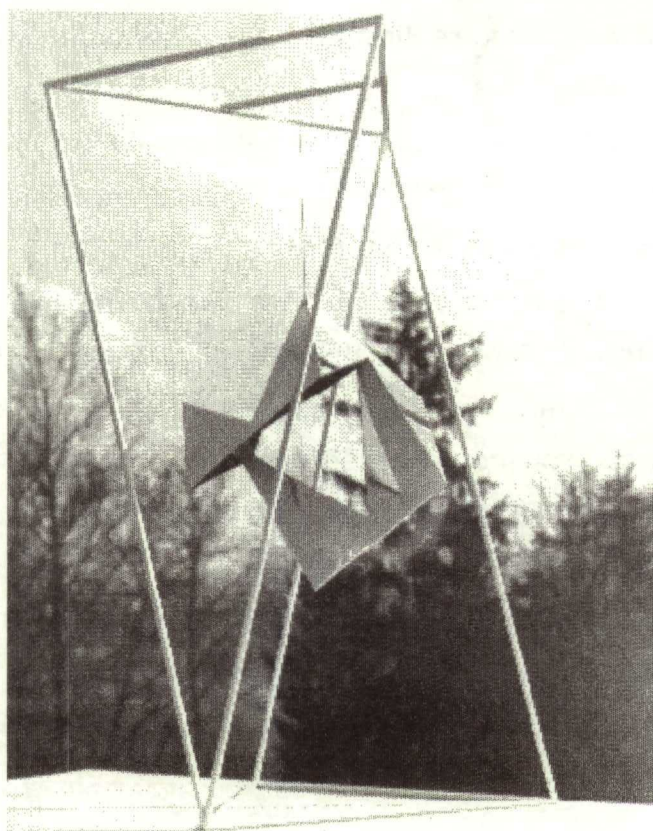
⁷⁶ *Ibidem*. P. 65



Nicolas Schöffer. **Luz 11.** s/d.



Alfaro. **La linia i la corba.** 1959



Max Bill.
Construction avec Cube Suspendu.
1935-36

4.3.5. Equilibrio compositivo de formas geométricas.

El tercer grupo, *Abstraction-Création*, nace del fracaso de los anteriores. Consigue un gran número de miembros de nacionalidades variadas. Durante sus cinco años (1931-1936) transformará el arte no figurativo. A pesar de que en él confluyen diferentes tendencias se puede evidenciar como común característica el abandono de la abstracción semifigurativa y la defensa del arte no-objetivo, con unas formas geométricas claras y nítidas y una composición coherente, en la búsqueda del verdadero fundamento del arte. Sobre su nombre en el nº 1 de la revista se explica:

*"Abstracción porque algunos artistas han llegado a la concepción de la no figuración a través de la progresiva abstracción de las formas de la naturaleza. Creación porque otros artistas han llegado directamente a la no figuración a través de una concepción de orden puramente geométrico o a través del uso exclusivo de elementos comunes denominados abstractos, como círculos, planos, barras, líneas, etc."*⁷⁷

La sustitución de *Creación* por la anterior denominación de *concreto*, se debe a que de este modo pueden incluirse a artistas defensores de formas geométricas como equivalencias plásticas del orden del universo, y los que usan esas formas como referentes del pensamiento.

Max Bill, tras estudiar en la Bauhaus, conecta en París con este grupo. Su profundización en el arte concreto le lleva a interesarse por el pensamiento matemático que manifestará en composiciones pictóricas y escultóricas. De estas últimas cabe resaltar *Ruban sans fin*, (1935), una Cinta de Moebius en granito; *Construction avec Cube suspendu* (1935-36) también refleja un conjunto plástico a partir de un concepto matemático.

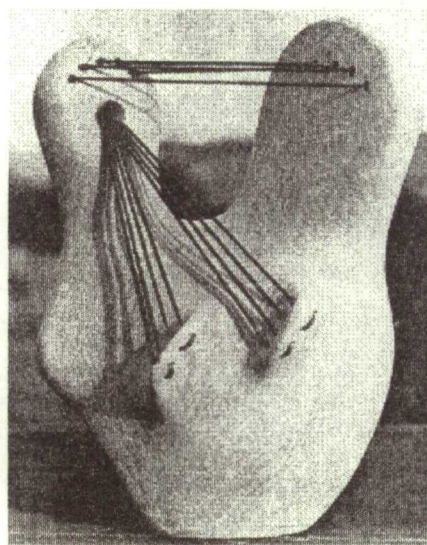
⁷⁷ *Ibidem*. P. 95

Moore en 1938 también se ve seducido por modelos matemáticos, el arte mecánico, etc. "Vi las posibilidades escultóricas que tenían e hice algunas (...) al llegar a la guerra dejé de hacer este tipo de cosas. (...) Se vuelve más una cuestión de ingenio que una experiencia humana"⁷⁸

Sophie Taübe, esposa de Arp, procede de forma diferente a él. A partir de estudios con regla y compás crea unas composiciones ordenadas pero con perturbaciones o accidentes integrados perfectamente. Los trabajos realizados después de 1935 son unos relieves, de formas sinuosas recortadas, planas, que organiza en desequilibrios ordenados, componiendo con lo positivo y lo negativo. Esa capacidad de ordenar el desorden la diferencia del arte geométrico internacional. Caos organizado que refuerza con su modo de jugar con el color.



Sophie Taüber-Arp.
Parasoles.



Moore.
Figuras tensadas: Madre e hijo.
1938

⁷⁸MOORE, Henry. *Esculturas*. Comentarios del artista. Introducidos por Franco Russoli. Dirigido por David Mitchinson. Ediciones Poligráfa, S.A. Barcelona 1981. P. 81

4.4. Vínculo terrenal-cósmico

Recordemos el texto de Oteiza que nos remite al arte como manifestación que trata de curar el sentimiento trágico de la muerte con una especial sensibilidad en la relación con la naturaleza:

*"Es un proceso dialéctico de preguntas y respuestas, de idas y regresos a la Naturaleza, a la realidad del hombre, tanto interior como exterior, es un sistema de desocultaciones por las que, en el laboratorio de la experimentación estética, se elabora un tipo de sensibilidad existencial, para la percepción libre de la realidad y, al mismo tiempo, para su dominio natural, como una fórmula de identificación entre el pensamiento y la acción"*⁷⁹

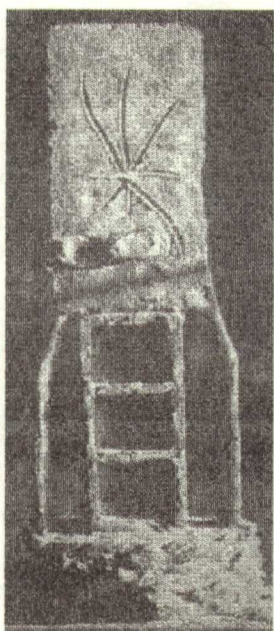
El artista moderno siente conscientemente la abstracción como una emoción, un enlace de vida y muerte. Mondrian afirma que esa emoción es cósmica y universal. Así el plástico sólo puede estar adherido a lo universal. La plástica moderna no toma las características que particularizan las cosas, es decir, la representación natural y concreta de ellas, sino las características que universalizan, que ponen en común las especies. Es el proceso de la abstracción⁸⁰. Con respecto a la misma idea, Torres-García añade que lo esencial es la base para el artista, "y hoy se está convencido de que lo fundamental está en lo primitivo; concepto profundo y casi religioso: orden, medida, ritmo, que es a lo que yo he llamado una estructura."⁸¹

⁷⁹ Oteiza. *Ejercicios espirituales en un tunel*. Editorial Hordago, S.A. Zarautz. 2ª edición 1983. P. 45

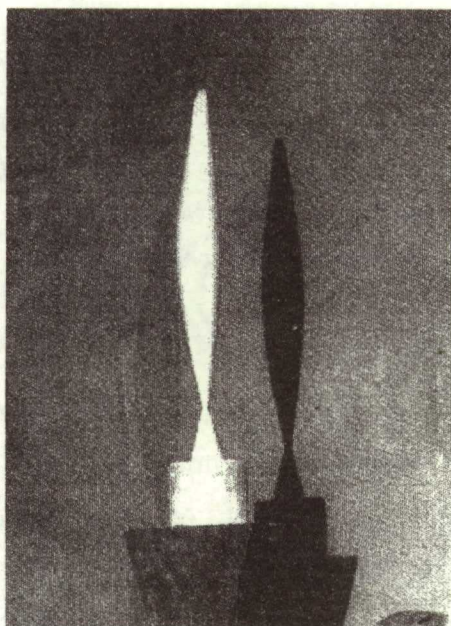
⁸⁰ A.A.V.V. *El Arte del siglo XX. 1900-1949*. Volumen I. Director Jean-Louis Ferrier. 1ª ed. 1989. 2ª ed. 1990. Salvat Editores. Barcelona. Extracto de *De Stijl* nº 1. P. 211

⁸¹ Torres-García, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Volúmenes I y II. Alianza Forma. Madrid 1984. P. 589

Expondré algunos ejemplos de obras escultóricas donde lo más importante es la utilización de una serie de símbolos, de formas, que huyen del impulso de personificación de los poderes de la naturaleza. Y especialmente aquellas que tratan de crear un vínculo terrenal-cósmico, de lo minúsculo a lo universal, de la vida a la muerte, del nacimiento a la decadencia.



Miró. **Personaje**. 1968



Brancusi. **Pájaro en el espacio**.

Fotografía tomada por el escultor en 1923

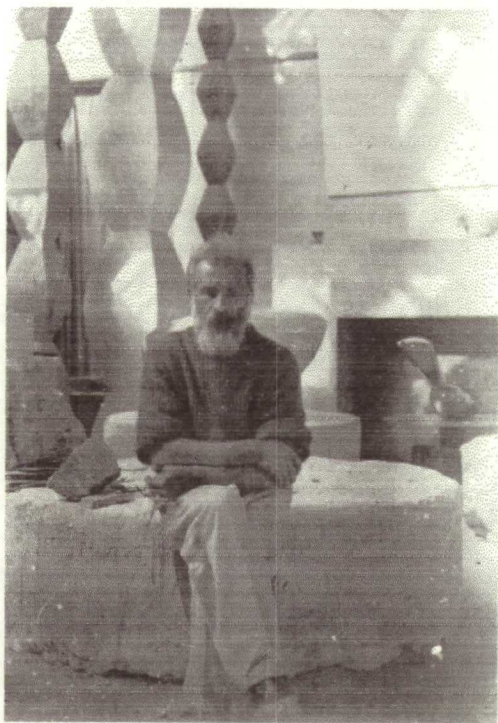
Es el nacimiento lo que crea la obra mironiana, desde un estado de alucinación provocado por un choque, objetivo o subjetivo, del cual él afirma ser totalmente irresponsable. A partir de un hilo, una mancha, nace su mundo; de algo que se considera muerto nace un mundo lleno de vida, y es el nacimiento el protagonista, es el nacimiento el que se une con el cosmos el que asciende, y se comunica con lo eterno... subiendo por una escalera. Miró crea un cosmos lleno de formas

analógicas, descontroladas o ¿más bien podríamos decir controladas por su estrella?. La estrella casi como firma, como las estrellas imperecederas que siempre permanecen en la bóveda celeste.

En esa ascensión también los pájaros nos enseñan la esencia, brillante exhibición que evita cualquier distracción de nuestra vista en los detalles, cualquier distracción de nuestra alma en las tentaciones de lo terrenal. Es Brancussi el conquistador de la esencia, sus pájaros nos acompañan en esa elevación. Ya el escultor rumano nos sedujo con sus juegos de peanas. Elementos considerados como un peldaño más en la subida al cielo, primer escalón para llegar a la pieza instigadora del universo, pero también vínculo terrenal del hombre. *Adán y Eva* surge de un juego de peanas. Brancusi dijo una vez: "Así que él sostendría el peso de ambos. Al mismo tiempo éste la lleva al contacto con la tierra. Eva está encima, Adán debajo. La parte de Eva es la continuación de la vida, ella es encantadora e inocente. Ella es fertilidad, un capullo abierto, una flor en germen. Adán, abajo, cultiva la tierra, labora y suda."⁸²

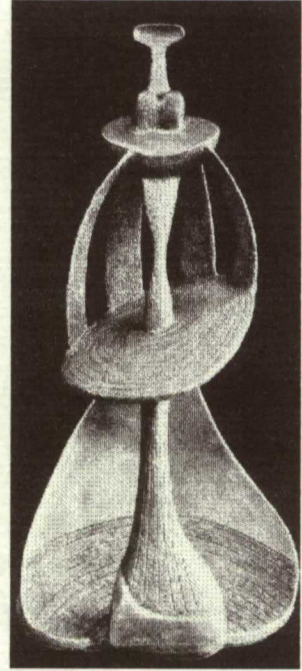
La columna sin fin, 1937-38, es uno de los mejores ejemplos de la analogía escultórica en la necesidad de establecer la relación de la tierra con el cosmos. Brancusi pasa su infancia y juventud como pastor en los Cárpatos. Ante el desierto y los espacios abiertos tuvo el presentimiento de que algo fatal le pasaría, presentía un peligro. Buscaba una solución al vértigo experimentado por los hombres, búsqueda que no cesa en su arte. Formalmente la obra se construye con la repetición de un módulo infinitas veces, proyectando una imagen sublime, de existencia humana minúscula y aterrada. Es en el recorrido de esa columna donde está el vínculo con el cosmos, como los pigmeos de África creyeron que Dios entraba en contacto con ellos por el arco iris.

⁸² Brancusi *Constantain Brancusi 1876/1957*. Friedrich Teja Bach, Margerit Rowel, Ann Temkin. Philadelphia Museum of Art. The MIT Press. 1995. P. 184



Brancusi en su estudio. 1933-1934

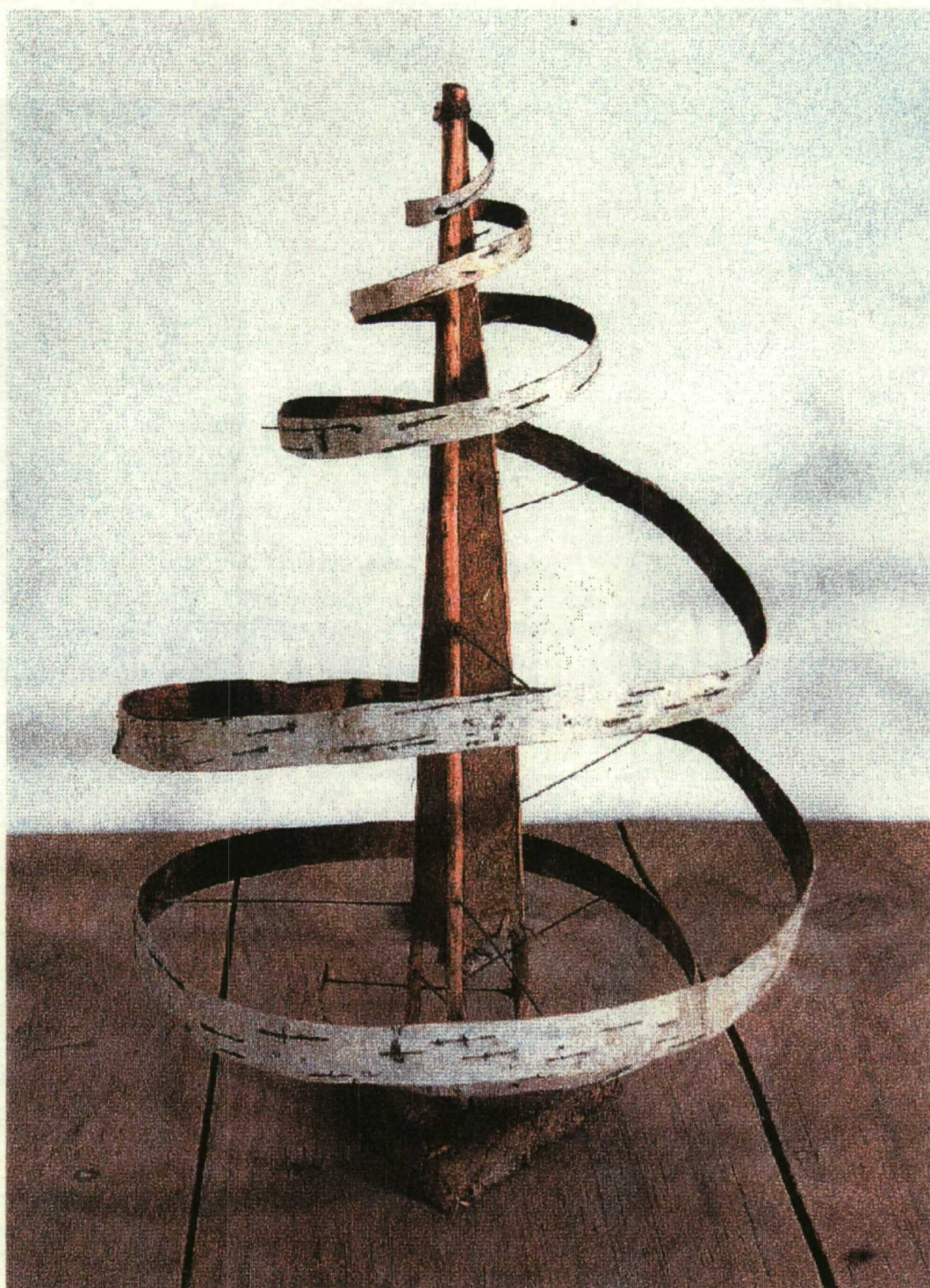
Son conocidas las fotografías que Brancusi realiza de sus obras. Me refiero ahora a las que toma, a modo de autorretrato, con *Columna sin fin* detrás de él. El autor muestra una escalofriante desaparición de lo mutable, de lo no eterno, mostrando la esencia, obtenida de un proceso de desocultación en tres imágenes donde su cuerpo, envoltura del alma, desaparece.



Archipenko. *Reina de Sheba*. 1961

Estos ensayos de relaciones ya habían tenido antecedentes en esculturas de la vanguardia histórica. Archipenko, en plena correlación con su estudio de lo cóncavo y lo convexo, tiene una preocupación sobre la esencia como modo de alcanzar el equilibrio. Así partiendo de lo mas terrenal y con una sugerente espiral, su *Divinidad* asciende en una elevación acentuada plásticamente mediante primitivas incisiones lineales que suben tanto en horizontal como en una rotunda verticalidad. Son un ejemplo de la distorsión y alargamiento gótico emanado de sus ideas religiosas, del éxtasis hacia el poder divino. Archipenko considera que lo egipcio, lo gótico y los estilos modernos, por sus inclinaciones hacia unas cualidades abstractas, están subordinados al mismo dinamismo de la naturaleza. Naturaleza dotada de un poder transformador del cual ellos obtienen sus expresiones⁸³.

⁸³ Ibidem. P. 35



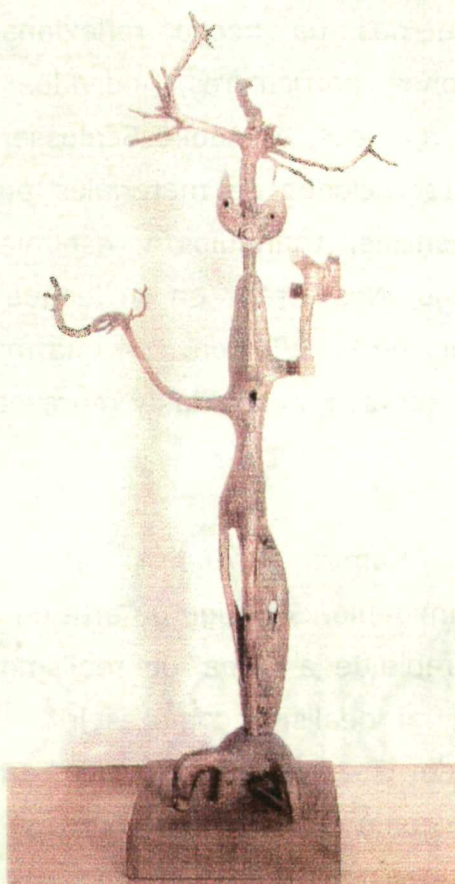
Adolfo Schlosser. **Sin título.** 1988

Pero el viajero que nos ha hecho reflexionar sobre el mundo contándonos situaciones particulares, individualidades a modo de productos naturales orgánicos, es Adolfo Schlosser. Sus composiciones nos ofrecen unas integraciones de materiales puros con estructuras esenciales: circunferencias, triángulos y espirales. Son poemas de equilibrio y verticalidad. Nos atrapa en su lenguaje simbólico del que sólo podemos escapar con la reflexión, con una mirada a la naturaleza fisgando en nuestro interior. Son las idas y regresos a la Naturaleza que nos propuso Oteiza.

Desde la Escuela de Altamira se ejemplificaba esta búsqueda en la comprensión de lo primigenio. Se exige un arte en contacto con la vida, lejos de la "idea miserable de la forma" del realismo. Se ataca, por tanto al realismo histórico y al idealismo como espiritualismos de espaldas a la naturaleza. Ricardo Gullón⁸⁴ afirma que Ferrant consideraría la sencillez de un objeto como capacidad de acercarse al cosmos. Origen y llegada de la escultura son casi la misma cosa. Lo que él llama yacimiento, es decir sus objetos, son signos del universo y la proximidad que aún poseen con la *impulsión creadora* ayuda a descifrarlos. Los objetos hallados son transmutaciones, combinatorias creativas.

Smith trató la simbología del árbol, del bosque. Ya sabemos el uso exclusivo del hierro por este autor, sin embargo nos debe sorprender el tratamiento de este tema en dicho material. A pesar de su enorme poder de analogía con la destrucción, o con la industrialización, es un material considerado míticamente de origen meteórico, que cayó del cielo y provocó la sospecha de que el gran plano apoyado en cuatro esquinas y salpicado de estrellas estaba hecho de este metal.

⁸⁴ *El silencio espectante de la escultura* por Javier Araldo. Cuadernos de la colección de Arte Contemporáneo, 2. *Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo*. Catálogo exposición Museo Pablo Gargallo 1997-98. Aytº de Zaragoza. P. 14



Alberto Sánchez. **Cazador de raíces.** 1962

Mucho más poético considero el *Cazador de raíces*, obra de Alberto Sánchez de 1962, para encarnar el mito del árbol que conecta la tierra con el cielo. El componente orgánico, su forma y su ejecución son más elementales, menos contruidos. Alberto Sánchez posee una peculiar manera de transmitirnos que todo sale de la tierra para volver a ella. Sus imágenes simbólicas son fragmentos de naturaleza, preguntas que anidan en el hombre del campo que habita en la ciudad. Le interesó todo lo que se realiza como expresión de vida. El arte lo busca en la realidad, en la naturaleza, busca las formas en el campo. Muchas de ellas procedían de las producidas por el hombre cuando araba en los alrededores de Madrid, encontradas junto con su amigo el pintor

Benjamín Palencia. Ambos pertenecientes al grupo de la Escuela de Vallecas, anhelan hallar lo puro, lo primordial, quieren dejar hablar a la naturaleza.

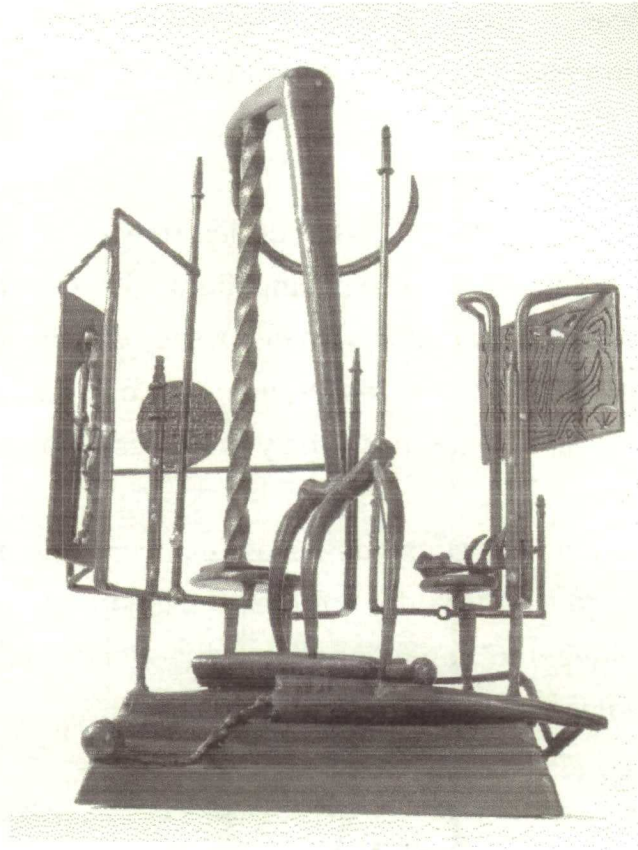
Miró habló de Alberto: "Alberto, árbol de las riberas de un río, con una estrella en la cumbre, estrella compañera de Guernica y de la Monserrat." Se refiere a *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Una visión a la esperanza, como la estrella que en la mitología de Mitra camina con nosotros y brilla desde lo más hondo.

El hijo de Alberto dijo que el uso de las estrellas era una deuda a Gaudí. Tal vez González se acordara del arquitecto cuando en sus manuscritos dice querer "reinventar" una "arquitectura" donde las formas, los planos, ensamblajes y oposiciones creen un diálogo.

"Proyectar y dibujar en el espacio con nuevos métodos... Sólo el pináculo de una catedral puede mostrarnos dónde el alma puede descansar suspendida... Estos puntos del infinito fueron los precursores del arte nuevo", "dibujo en el espacio evoca las torres agudas, delgadas como flechas, que nos indican `puntos de esperanza en el cielo`"

Elementos arquitectónicos que nos recuerdan estrellas que guían, consejeros o ángeles. Como el personaje llamado por Picasso *L'angel*.

Picasso también apostó por las estrellas desde que realizara en Juan-les-Pins en 1924 unos dibujos para dar formas abstractas a instrumentos musicales, explicando después que ese tipo de dibujos lo había realizado inspirándose en tablas astronómicas. Se vio inspirado por esas formas y, en el verano de 1927, dibujó líneas con una perspectiva tridimensional que llegaron a ser proyectos geométricos de estructuras transparentes. Un año después realizaría una serie de tintas, a modo de esculturas de alambre, jugando con la idea de



Smith. **Cathedral.** 1950

experimentaciones gráficas que combinan constelaciones con la anatomía humana, recreando así lo humano y lo cósmico. Paradójicamente la culminación de estos estudios o al menos una de las más interesantes soluciones de esta preocupación es el Monumento a un poeta muerto, el monumento a Apollinaire. Es la destrucción para la construcción. Hasta ahora la escultura partía de un bloque donde el espacio se introducía en mayor o menor intensidad y proporción. En esta serie la intersección de complicados planos que perforaran el espacio, simultaneándose, rompen la consistencia de lo cúbico, y refuerzan su presencia.

Con *Dibujos en el espacio* podemos referirnos a *The Cathedral* de 1950 de Smith, como espacios que se unen con la materia, materias que se inscriben en el espacio, rancios espacios espirituales que se abren a la libertad del alma. Y junto a ellos la intromisión en la *Jaula de estrellas*, del mismo año, confirmándonos que en las estrellas está lo más amado, lo domesticado. En las estrellas está nuestro sentimiento y nuestra imaginación. El contemplar la noche es abrir el espíritu a la conciencia, es oír el alma, y buscar la estrella donde habita nuestro principito.

La constelación, para el simbolismo chino, significa la conexión de lo superior y lo inferior, el lazo que liga lo diferente. Diferentes artistas usan esta imagen: Calder, Leandre Cristófol o Ferrant. Si la cosmogonía es la concepción sobre el origen del mundo, con *Cosmogonía* Ferrant, amante de las ambigüedades, nos invita a entrar en un ensueño de equilibrio hasta nuestros más lejanos orígenes, y sin embargo un equilibrio cambiante y provisional.

Noche de luna, 1935, de Leandre Cristófol, es un poema de objetos integrados en un todo, un sentido de reflejo y de sombras, de pulimento y desnudez de las superficies sobre el plano convexo y azul. ¿Sería la noche que siempre viene para engullir al sol y parirlo al amanecer, como la diosa egipcia Nut?. El artista afirma que es un homenaje a su madre, sus elementos son el huevo y la aguja de zurcir, ¿no son acaso símbolos de creación y destrucción, símbolos de eternidad?. A la luna se la relaciona con el mundo del huevo, la matriz y el arca; con sus fases está sometida también a la ley del cambio, al crecimiento (juventud y madurez) y al decrecimiento (madurez y ancianidad). Y al final su invisibilidad es la muerte. Cristófol, sin embargo, inquieta y provoca con un sentido constructivo, transformando la identidad del material y, consecuentemente, del objeto. En sus conversiones lo encontrado va a ser parte esencial de sus composiciones. Éstas hallan, en principio un

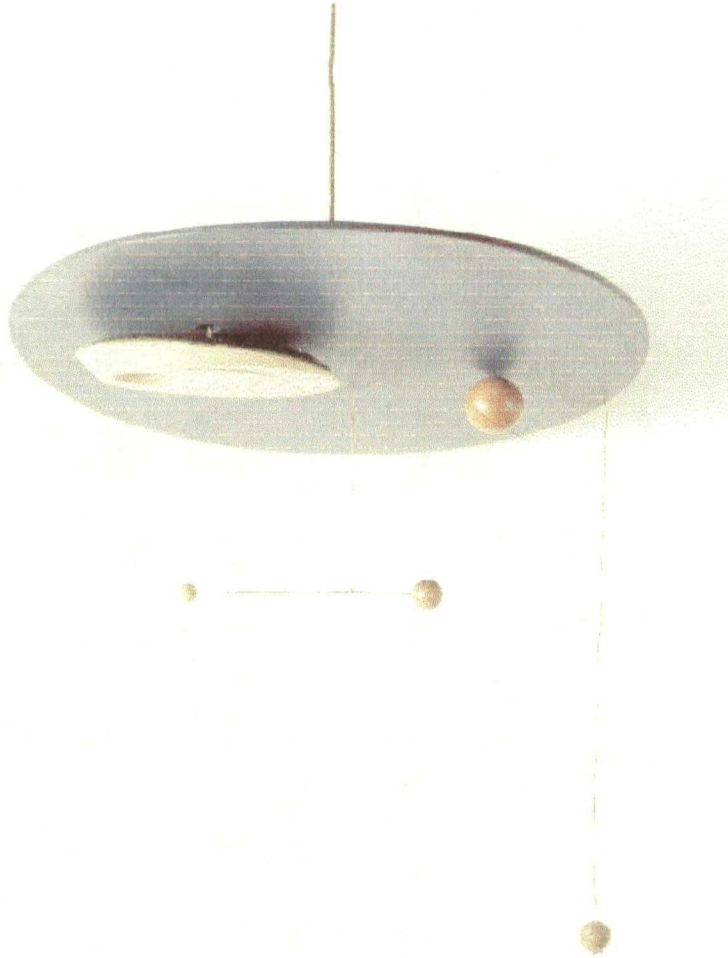
reprimido dinamismo, bien por las rizadas líneas en el espacio, bien por el uso de trozos y piezas obtenidas de maquinarias, (ruedas dentadas, pequeñas ingenierías de relojero). Ese dinamismo se destensa para ser físico. Ramón Nonat se referirá a su obra, (a menudo incluida en el surrealismo), dentro del término logicofobia, llevándole más allá de conceptos surrealistas para superar lo metafísico, sustituir el subconsciente por el inconsciente, incluso renegar del hombre, del espíritu y de la materia⁸⁵.



Leandre Cristófol. **Noche de luna.** 1935

Pero tras la muerte, tras la guerra González sugirió unos *Hombres cactus*, siguiendo con su libertad imaginativa. Son mutaciones que crecen en el suelo calcinado. Finalmente la muerte da paso a la vida.

⁸⁵ Nonat Ramón. *Logofobia*. En Cuadernos DG. nº13. Cristófol. Guadalajara. P. 19



Ferrant. **Cosmogonía**. 1948

Una vez superados los problemas compositivos, la indagación en los materiales, texturas y fuerzas..., la forma se inscribe en absoluta relación con el alma. Así la idea surge limpia sin las distracciones que producen las novedades estético-formales. Ganadas las contiendas que enfrentaron lo interno con lo externo, se consigue la paz. Una paz sin perdedores pero que vaticina de nuevo luchas que mantienen vivo el espíritu artístico de conciliación con el cosmos.

Y, llegado este punto se ha complicado en extremo el término abstracto. ¿Admitirlo como una creación basada en la realidad o como una nueva realidad creada? De cualquier modo, el vocablo comienza a carecer de un significado con el que se puedan realizar clasificaciones o denominar corrientes artísticas.

A partir de ahora mi propósito es estudiar dicho concepto y, si cabe, finalmente admitirlo como posible lenguaje escultórico. De esta manera me sumo, modestamente, al intento de estas teorías de definir el término. No obstante, sugiero al lector animoso que tras la lectura de esta segunda parte, ojee de nuevo las imágenes, e intente comprender la escultura abstracta desde mi modo de sentirla. Y aún le sugeriría una experiencia personal de análisis y reflexión, una experiencia vital sumergiéndose en la experimentación abstracta, como mejor modo de superar los laberintos que están surgiendo.

5 lenguaje y abstracci ón

5. Lenguaje y abstracción.

5.1. Lenguaje: primera manifestación abstracta

"Debemos comenzar con ciertos supuestos sobre el desarrollo de la consciencia en el género humano. No cabe aquí una revisión crítica de las diversas teorías que han propuesto antropólogos y psicólogos, pero me atrevería a decir que existe un acuerdo común sobre ciertas líneas generales que bastarán para nuestro propósito presente. Lo que ahora conocemos como intelecto o razonamiento abstracto es privativo del hombre, y no aparece en éste hasta una etapa tardía de su evolución. No negamos que se dé algún tipo de razonamiento incluso en los animales, pero tal razonamiento es siempre particular y concreto."⁸⁶

El proceso de formación del lenguaje puede ser comparado con el desarrollo de la abstracción en arte. Ambas son manifestaciones exclusivas del intelecto y ambas surgen de la relación del hombre con la naturaleza en un ambiente de socialización. Bachofen, en 1859, diría: "Las palabras hacen finito lo infinito: los símbolos conducen el espíritu desde el mundo infinito del devenir hasta el ámbito del ser finito".⁸⁷ Estos procesos se realizan por medio de un sistema de símbolos

⁸⁶ Herbert Read. *La facultad de la abstracción. Arte abstracto. Arte concreto*. 1930. IVAM. Centre Julio González. 1990. P. 208

⁸⁷ Citado por S. Giedio., *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza Forma. Madrid 1991. P. 110

creados por el hombre y obtenidos en primer término por la imitación de la Naturaleza y cuya consecuencia es la supervivencia de la raza.

Una definición de lenguaje podría ponernos al arte en igualdad con éste: *Lenguaje* es un vocablo que de manera amplia nos define cualquiera de los sistemas que emplea el hombre para comunicar a sus semejantes sus sentimientos o ideas. No es sólo una facultad humana, aunque considerada exclusivamente como tal decimos que sirve para la representación, para la expresión y especialmente para la comunicación de ideas.⁸⁸ El arte también está aceptado como un modo de comunicación de ideas. Y si existe la comunicación hablada, la escrita, las señales, también la retórica, la poesía, la literatura o las artes plásticas. Y éstas, no dudemos, son algo más que un medio de comunicación.

Sin embargo, Benveniste⁸⁹ asegura que el arte no puede ser analizado como lenguaje. Él opina que el lenguaje son unos signos que tienen un repertorio, unas reglas, de tal modo que cada construcción o composición de aquellos signos es independiente del resto de construcciones totales posibles. En arte esto no se podría concluir ya que la obra llegaría a ser absolutamente independiente. ¿Y no es precisamente esa independencia lo que se busca desde la vanguardia?, ¿es posible crear un lenguaje exclusivo del arte? ¿cómo serían sus signos? ¿quienes serían los interlocutores?

No obstante no tratamos de analizar el arte desde los planteamientos de la Semiótica. Nuestra tarea es explicar cómo el desarrollo de la conciencia humana va paralelo a la formación del lenguaje y éste al razonamiento abstracto. Por tanto, la hipótesis cabe ser defendida sin encasillar al arte dentro del término lenguaje. Son paralelas, no

⁸⁸ A.A.V.V. "Diccionario de términos de arte". Edt. Juventud, Barcelona, 1992.

⁸⁹ CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Paidós. Barcelona 1987

obstante, la composición simbólica de ambos procesos. Añadiendo en lo artístico el terreno de las variaciones interpretativas y teniendo en cuenta todo un engranaje de imaginación, pensamientos y sentimientos. La cualidad simbólica que aceptamos en el arte abstracto concretamente consiste, como afirma Susanne Länger refiriéndose al arte en general, en la imposibilidad de encerrarlo en un esquema signifiicante y discursivo.⁹⁰

Dos teorías he llevado paralelas para desarrollar la siguiente explicación. Herbert Read se apoya en la facultad de abstracción como el resultado de fases progresivas de clasificaciones. Ernesh Fisher, en su libro *La necesidad del arte*, nos explica el nacimiento del lenguaje a partir de una necesidad humana de dominio de la Naturaleza.⁹¹ Ambas teorías se complementan.

Herbert Read nos invita a situarnos fuera de nuestra segura posición civilizada en donde ya hemos heredado un orden de los fenómenos y un desarrollo mental. El hombre es capaz de relacionar hechos para explicar gran parte de lo que sucede a nuestro alrededor. Sin embargo en el lugar donde nos sugiere situarnos, en la experiencia primitiva, la humanidad está dominada por la superstición y el miedo.

Gracias a la experiencia animal que dota al hombre de un instinto de imitación, éste verá que la naturaleza puede utilizarse como medio. Comenzó primero a copiarla, a producir instrumentos. De este modo no obedecía a ninguna idea creadora, no hacía más que imitar. Más adelante ve que el instrumento es reemplazable por otro mejor. El hombre fabrica un instrumento parecido al primero, así la imitación

⁹⁰ Susanne Langer y la virtualidad del símbolo artístico. DORFLES. G. *El devenir de las artes*. (Il divenire delle arti. Trad, R.F. Balbuena y J. Ferreiro) 1ªed en italiano 1959. Fondo de Cultura Económica. 2º Ed. México 1977.P. 34

⁹¹ FISCHER, Ernest. *La necesidad del arte*. Ediciones Península. 2ª edición. Barcelona, 1985.

otorga un poder sobre los objetos. Es el principio de dominio de la Naturaleza. No obstante, sin el trabajo, sin la experiencia de utilización de instrumentos, el hombre nunca habría podido desarrollar el lenguaje como imitación de la naturaleza y como sistema de señales para representar actividades y objetos, es decir, como abstracción.

La primera abstracción, la primera forma conceptual resultó, pues, de los instrumentos mismos: el hombre prehistórico, continúa explicando Fischer, *abstrajo* de muchas hachas individuales la cualidad común a todas ellas -la de ser hacha-. Con ello formó el *concepto* de hacha. Sin saberlo, estaba creando un concepto.

En este sentido Read apunta que, efectivamente, en el intento de dominio de las fuerzas naturales el primitivo hace primero una clasificación utilitaria y técnica, dentro del vasto conjunto de los fenómenos que se le presentan a través de sus sentidos.

La similitud tiene una significación universal y el hombre prehistórico -que ya había adquirido práctica en la comparación, la elección y la copia de instrumentos- empezó a atribuir una importancia enorme a todos los tipos de similitud. Es el "sistema de casillas". De una similitud a otra, fue acumulando una creciente riqueza de abstracciones. Empezó a dar un solo nombre a grupos enteros de objetos correlacionados. Por medio de ese concepto podía referirse al contenido de cada casilla.

Por su propia naturaleza, estas abstracciones expresan a menudo (aunque no siempre) una conexión o una relación reales. Una palabra concreta se convierte en un símbolo representativo de un grupo determinado de fenómenos, ahorrándonos el trabajo de clasificarlos e introducirlos en una casilla cada vez que queremos hablar o pensar en

los fenómenos en cuestión. Este proceso de concentración y de clasificación en el lenguaje permite comunicar con una libertad y una facilidad crecientes las cosas relativas al mundo exterior que cada hombre comparte con los demás. La formación de los alfabetos, no cabe duda, constituyó un esfuerzo intelectual de sistematización y organización. De este modo la comunicación propia de todos los animales deviene narración en los humanos, actividad que se convierte en imprescindible tanto para el espíritu, en un momento concreto, como para la creación de una memoria colectiva, germen de su idiosincrasia.

Y en este proceso de explicación de las realidades se consolida la *razón* o, mejor, la facultad *de razonamiento*. Ésta es una facultad exclusivamente humana y le confiere al hombre la capacidad de alcanzar el conocimiento de lo universal. Es un proceso inteligible en el que se aplica el concepto como voz significativa. Y termina con la capacidad de manipular dichos símbolos sin hacer referencia a los objetos de los que en principio surgieron. Los símbolos, de este modo, son abstracciones.

Hasta aquí podemos comprender un modo de abstracción en cuanto a la comprensión de la similitud de los fenómenos: éstos poseen rasgos comunes que los hacen poder pertenecer a una misma "casilla". En el acto abstractivo se conoce una cosa por su similitud o analogía. La nominación de esas parcelas constituye un concepto. Surgen así conceptos que determinan ideas, esencias de aquellos fenómenos que, bien sentidos o bien contruidos por la imitación, relacionan hombre y Naturaleza. El conocimiento del mundo se establece en capas o grados, entre esas clasificaciones las más científicas tienen una relación horizontal. El símbolo, sin embargo, aparece de las relaciones entre diversos planos de la realidad.

En este proceso no sólo gana el hombre su medio de comunicación, sino que ejercita y desarrolla la capacidad de abstracción, derivada de la capacidad de comparación y de distribución, capacidades que son entendidas dentro de los procesos mentales *racionales*. El análisis de este proceso, es motivo de estudio a lo largo de la historia del pensamiento y está en consonancia con la búsqueda humana, y aún más concretamente con la búsqueda de lo artístico, de encontrar el equilibrio de la existencia humana. Sin olvidar que la doble naturaleza del lenguaje, medio de comunicación y de expresión; imagen de la realidad y signo de ésta; captación "sensible" de los objetos y abstracción, siempre ha constituido un problema especial en el arte.

Hay que resaltar que Worringer, explicando la relación entre la imitación de la naturaleza y la estética, nos recuerda que es necesario convenir en que el impulso de imitación, necesidad elemental del hombre, está fuera del propio campo de la estética y que su satisfacción en principio no tiene nada que ver con el arte. Por tanto no debe confundirse el impulso de imitación con el naturalismo. Este impulso ha imperado en todos los tiempos, se asocia a la habilidad manual y carece de importancia estética. En Egipto se desarrollaron simultáneamente, pero por separado, el impulso de imitación y el impulso artístico.

Existe, pues, una necesidad de copia en el hombre, que podemos comparar con la necesidad de formalización de una idea abstracta. El sentimiento de la identificación y transformación del modelo, su paso por el intelecto y su representación en otros lenguajes no miméticos, sino más expresionistas, es un paso intermedio. En la abstracción el modelo está o ha estado presente, pero la transformación intelectual lo ha sometido a una idea plenamente consciente, cuya finalidad es su

materialización.⁹² Se debe plasmar la energía y espiritualidad de las cosas.

Habitualmente se aplica a corrientes abstractas métodos cercanos a la inteligencia. Ésta se halla amarrada a las relaciones, a lo comparable y a lo medible de aspectos visibles de los objetos y de los fenómenos. La inteligencia es una facultad unida directamente a los conceptos. Como hemos visto los conceptos nos dan el aspecto general de las cosas, lo que tiene en común el grupo en que se han encasillado. Conocimiento intelectual es así conocimiento de relaciones, conocimiento abstracto. Efectivamente, en cuanto a la búsqueda de aspectos generales y eliminación, en la representación, de individualidades que temporalizan lo observado, se ha defendido el término abstracto desde el campo artístico. Pero esta es una afirmación erróneamente extendida a todos los movimientos artísticos que de alguna manera eluden la apariencia externa de los objetos representados. Así el "artista abstracto" necesita algo más. Lo artístico no es una ciencia, no es una matemática, a pesar de que ésta obedezca a las esencias más puras, también buscadas en el arte. Pero siempre son esencias encontradas por el intelecto y no filtradas por el alma con sus sentimientos sus errores y sus dudas, ya que en el intelecto no caben estas facultades. Sí es cierto que existen movimientos que a sí mismos se incluyeron en términos tales como concretismo y purismo, huyendo del mal usado vocablo de abstracción, y que intentaron llegar a las esencias puras prescindiendo de estas últimas capacidades humanas.

⁹² KANDINSKY, V. *El jinete azul*. Paidós, Estética. Barcelona 1989

5.2. Abstracción

Abstraer es parte del proceso del pensamiento y del conocimiento humano, y por ello es posible hallarlo en los engranajes de la atemporalidad y universalidad, ya que comúnmente se separa lo que llamamos general, universal, necesario o esencial de lo individual o contingente. Todos estos son valores defendidos y anhelados por la mayoría de los artistas de vanguardia como valores de libertad. Presupone una actuación mental, pero no sólo en el acto de crear una abstracción, sino también para descifrarla. Conlleva un conocimiento común en el emisor y receptor, es decir, ambos deben tener formada o predeterminada la idea a la que se refiere la abstracción, hecho que en las culturas antiguas se halla en la memoria colectiva. Este es el gran problema de confusión y de debate. Cuando el artista pretende una autonomía plena del arte frente a la naturaleza, el público, que ya está desvinculado de la magia que surge de los procesos simbólicos, alza las manos y busca desconfiado el motivo representado. Pero aun si ese proceso de identificación fuese pleno y no fuese necesaria la decodificación se perdería definitivamente la magia que eleva el sentimiento del espectador a la proyección con el objeto.

Antes de entrar a analizar la abstracción en el terreno del arte, donde se considera un término distributivo, veamos cómo se ha desarrollado el término en la historia del pensamiento.

Abstraer, del latín *abstráhere*, significa traer de, separar mentalmente algo de algo, es decir considerar una cualidad, estado, acción o fenómeno con independencia del objeto en que existe o por el que existe. Formar la idea de un objeto separada de cualquier individuo en que se encuentra realizada. Aristóteles defendería que esa abstracción disminuye el valor de la entidad abstraída: lo separado es menos que la realidad a la que pertenece. Platón, sin embargo, considera lo que tiene de esencial lo abstraído, dándole a éste un valor superior al de la realidad⁹³.

Recordemos el proceso mental de obtención del concepto como abstracción de lo *general* desarrollado en la explicación de la creación del lenguaje. Este juicio puede ser equiparado al término de *Abstracción*,⁹⁴ según el significado griego de *afairesis*, concepto desarrollado en la Antigüedad tardía y en la Edad Media. Es "a la vez el proceso y el resultado de la retirada (del ojo) de lo particular, lo accidental, lo no esencial, para obtener lo general, lo inevitable, lo esencial. Al reunir características esenciales en un solo concepto artístico, la abstracción nos ofrece nuestro medio más importante de ordenar sistemáticamente la ilimitada multiplicidad de objetos que nos llegan a través de nuestra percepción, de nuestra imaginación, e incluso de nuestros pensamientos".⁹⁵ Es decir, la abstracción se desentiende de lo individual y así entraña universal, totalidad. Pero aún es más: la abstracción no atiende en exclusiva a la realidad percibida por los

⁹³ *Diccionario de filosofía abreviado*. Ferrater Mora. P. 16

⁹⁴ Para el desarrollo histórico del pensamiento sobre la abstracción se ha partido de las anotaciones de S. Giedion en *El presente eterno*. págs. 37 y sig. y del *Diccionario de filosofía abreviado* de José Ferrater Mora.

⁹⁵ Hoffmeister citado en GIEDON, S. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. P. 36

sentidos, sino que esta definición también ha tenido presente a los objetos tanto de la imaginación como del pensamiento.

Los escolásticos⁹⁶ retoman la distinción que hizo Santo Tomás de Aquino por la cual establecía dos abstracciones: la abstracción total y la abstracción formal. La primera "destruye" los objetos separados; la segunda, que separa forma y materia, enaltece ambos elementos. De ésta se definen tres grados: el primero, separa las particularidades de los objetos, quedando éstos aún impregnados de materia (es el proceso de la física y de las ciencias de la Naturaleza); el segundo es propio de la Matemática y elimina cualquier tipo de materia, pudiendo ser concebidos los conceptos sin materia, pero sin que puedan existir sin ella (podemos pensar en la idea de suma o adición, existe pero no es posible realizarla si no sumamos elementos; así con el concepto de número que no existe si no cuantifica algo, etc.). Y el tercer grado independiza absolutamente a los elementos de cualquier materia: Dios, la bondad, etc. Se denomina abstracción metafísica y se considera asimismo que los productos obtenidos de ella crean una nueva realidad, creída como superior. Esto es lo pretendido en arte, la creación de una nueva realidad. Sin embargo se entraría en el nihilismo matérico si se llegara a lo absoluto, es decir al arte metafísico puro. El arte plástico requiere materia, sin ella se harían necesarios otros conceptos para su asignación. Es, no obstante, interesante resaltar la ambición de llegar a ello, y es justamente en este camino donde se encuentran los artistas abstractos.

En el Renacimiento se produjo una ruptura de la visión medieval. Descartes inició la visión racionalista del mundo y separó todo el conocimiento lógico y científico de aquel que solo es posible desde la apreciación individual. Defendió el alma solo desde la inteligencia. Los

⁹⁶ FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía abreviado*. P.17

empiristas, como Locke, rechazan la abstracción formal metafísica, el tercer grado de Santo Tomás. Explica que las ideas que surgen a partir de entidades particulares "se hacen representantes generales de todas las de la misma clase"⁹⁷ y de esta forma se evita el uso de infinidad de nombres. Berkeley afirmaría asimismo que no existe tal proceso de abstracción, por ejemplo, añade, podemos imaginar algo que se mueve pero nunca el movimiento. No anula la capacidad de llegar a ideas generales, sino que no cree que se pueda llegar a las ideas abstractas.

Hegel concibe la abstracción como un mecanismo de la razón que separa lo *concreto*⁹⁸ y particulariza las determinaciones de lo concreto. Una realidad puede ser abstracta en cuanto a la forma, pero en sí misma es concreta porque es la unión de diferentes determinaciones. Ese acto abstracto-formal no nos da lo verdadero de la cosa. La abstracción, afirma, deja vacío de contenido a lo real.

En el siglo XIX la visión materialista anteriormente citada, provoca que la mentalidad racionalista se haga omnipresente en la teoría del arte. Así, en la obra se debe producir una relación de causa-efecto. Todas las formas se originan en la relación entre los materiales y la intención; los artistas creen que la forma sigue la función. Son teorías comenzadas por Gottfried Semper (1860-1863). Alois Rieg en 1893 ataca la transferencia del darwinismo al arte, de la ciencia natural al "ámbito de lo espiritual" y reconoce que una obra de arte es dar forma a lo que acontece en la vida interior del hombre.

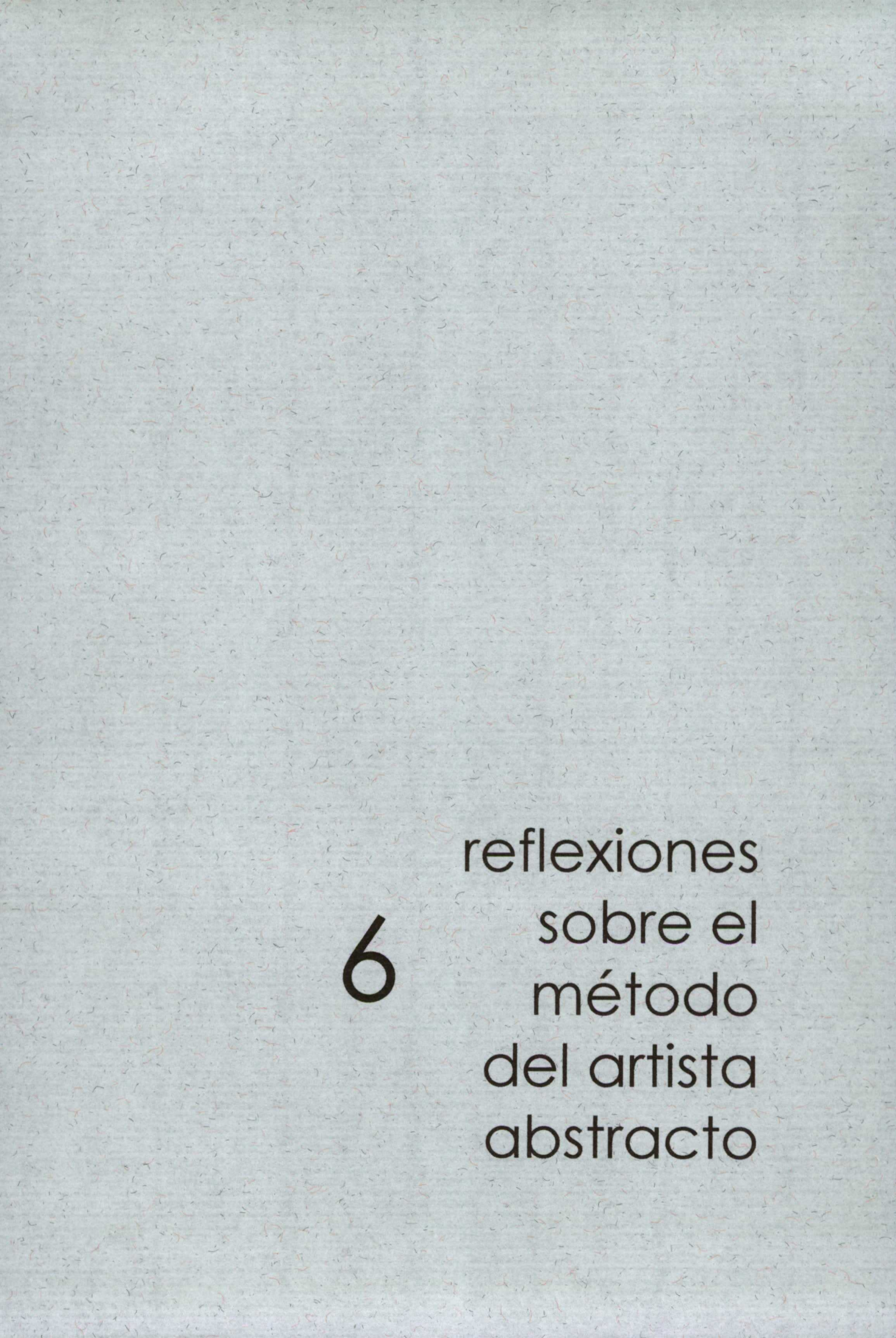
Bajo el signo del irracionalismo, en 1813, Schopenhauer definirá la abstracción como la acción que descompone lo completo en sus partes componentes y así es posible pensar en ellas como diferentes

⁹⁷ Ferrater, M. P.17

⁹⁸ El término *concreto* lo define La Real Academia: *Dícese de cualquier objeto considerado en sí mismo, con exclusión de cuanto pueda serle extraño o accesorio.* Y añade: *que puede captarse por los sentidos.*

cualidades de la representación intuitiva. El fondo de la realidad de cada cosa no puede ser un objeto, pero aun así podemos llegar a comprenderlo. El fondo es una *voluntad*, es el principio cósmico. Esa voluntad es la fuerza que palpita en las plantas, en los minerales... Es la fuerza de atracción y repulsión, de unión y separación de todas las cosas. Una voluntad que solo percibimos en lo conocido y en nosotros mismos. Los fenómenos interiores psíquicos son manifestaciones de voluntad. La naturaleza es superior al yo y niega la individualidad.

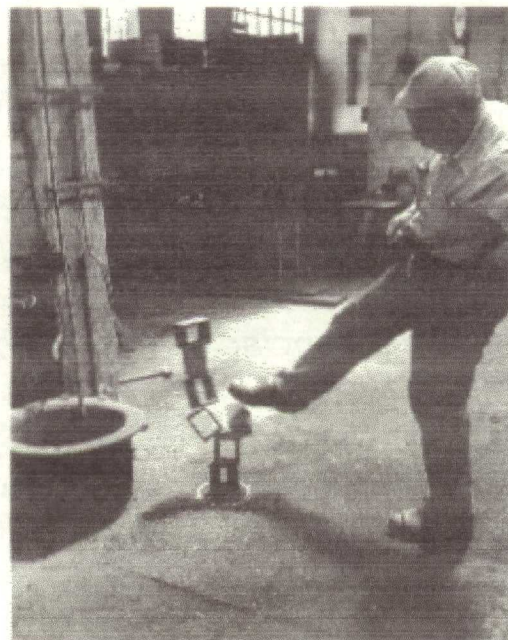
El arte sólo puede motivarse psíquicamente, debe brotar de necesidades psíquicas y satisfacer necesidades psíquicas. Y la *voluntad artística absoluta* es, para Worringer, la norma para valorar la calidad de estas necesidades psíquicas. El hombre primitivo (¿y el moderno?) abstrae como única posibilidad de reposo de su "angustia cósmica", eliminando del mundo externo el capricho y la oscuridad.



6 reflexiones sobre el método del artista abstracto

"Preciso que cada cosa deje de ser lo que es como si se hubiera escapado de una caja que la identificase. Así, todo se me hace verdaderamente idéntico en cuanto al género en que se define su existencia. Nada es y nada me sirve para nada según sirve cada cosa por lo que es y se la conoce. Entonces no hay más que un universo cuyas hechuras fraccionarias unas veces se me separan y otras se me acercan. [...] Lo que da valor plástico a las cosas es el que en su proximidad se advierta su diferenciación [...] Y son precisamente las analogías causa por la que más comúnmente se confunde el enfoque de ese punto; es decir el descubrimiento de una naturaleza nueva o, si se quiere, de la Naturaleza, a través de su expresión inutilitaria"¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ferrant citado por Javier Arnaldo. *Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo*. Cuadernos de la colección de Arte Contemporáneo, 2. Catálogo exposición Museo Pablo Gargallo 1997-98. Aytº de Zaragoza. P. 15



David Smith. Fotografía de Ugo Mulas. Voltri, 1962

6. Reflexiones sobre el método del artista abstracto.

6.1. Capacidad simbólica

"La realidad física parece retroceder en relación directa al avance de la actividad simbólica del hombre. En lugar de ocuparse de las cosas en sí mismas, el hombre, en cierto sentido, está constantemente dialogando consigo mismo. Se ha vuelto a tal punto en formas lingüísticas, imágenes artísticas y símbolos míticos o prerrogativas religiosas, que no puede ver ni conocer nada si no es con la mediación de este instrumento artificial. Vive en medio de emociones imaginarias, de esperanzas y temores, ilusiones y decepciones, fantasías y sueños (Cassirer. An Essay on Man)¹⁰¹

La abstracción está íntimamente ligada a la creación de símbolos, y por tanto no es posible separarlas, se condicionan mutuamente, ya que la abstracción, en muchos casos, es la proyección visible del símbolo, dice Giedion. Adopta la forma de un signo repleto de significado simbólico especial, de carácter mágico o sagrado.¹⁰²

La imagen y el símbolo preceden a lo racional y a lo conceptual. Como afirma Cassirer el hombre vive en una "red simbólica" constituida por el lenguaje, el mito, el arte y la religión. No debemos pensar en un "animal rationale" sino en un "animal symbolicum"¹⁰³.

¹⁰¹ Cassirer citado por Howard Gardner. *Arte, mente y cerebro*. P.65

¹⁰² Giedion. S. *El presente eterno: los comienzos del arte*. P. 34

¹⁰³ Imagen y símbolo en la obra de Cassirer. G. Dorfler. *El devenir de las artes*. P. 32

Los primeros símbolos pertenecen a la era musteriense y podemos pensar que son como la huella del Hombre del Neanderthal en busca de un orden espiritual más allá de su existencia utilitaria. ¿Qué puede significar una piedra triangular con unas oquedades situada en la tumba de un niño? se pregunta Cirlot. Nunca podremos saberlo. En las insculturas gallegas, por ejemplo, aparecen algunas espirales y meandros que, según Cirlot,¹⁰⁴ son imágenes relacionadas con el mito del mar como fin del mundo, y junto a ellas hay representaciones estelares asociadas igualmente a la idea de la muerte. Lo que nos importa no es el significado concreto de cada símbolo prehistórico, sino su existencia y significación abstracta. Son símbolos mágicos donde comúnmente la parte vale por el todo (la mano por el hombre, los genitales por la fertilidad, la onda por el mar). El Paleolítico procesa la simbolización, pero donde triunfa la abstracción es en el Neolítico.

En la Edad de Piedra el arte comienza por la reproducción de imágenes que son en su mayoría animales. Son imágenes, afirma Read, que por razones místicas o emocionales quedaron grabadas en la memoria del artista. Recordemos aquellas casillas que fue creando el hombre desde las asociaciones de similitud de los fenómenos. Pues bien, el hombre tuvo la necesidad de asignarles un nombre. En principio crea el signo para expresar un grupo concreto de fenómenos. Los signos son inspirados por la imagen eidética que estaba en la mente del artista: productos de la *memoria*. Poco a poco los signos hacen referencia cada vez menos a ese fenómeno real, y se convierten así en símbolos, es decir en signos convencionales.¹⁰⁵

¹⁰⁴ E.Cirlot. El espíritu abstracto. P.45

¹⁰⁵ No es este lugar para explicar la diferencia entre signo y símbolo, diferencia que, por otro lado varía según los autores. Pero si nos interesa señalar, que a diferencia con las creencias posteriores, en la doctrina primitiva el símbolo no solo designa el objeto o grupo, sino que es el objeto. Símbolos surgidos de ese proceso de abstracción son asumidos como objetos. Ferrater Mora. Diccionario de Filosofía.

El hombre, mediante los símbolos, es capaz de reaccionar a los estímulos externos, pero por su capacidad de pensante y de creador añade elementos intermedios para basar el pensamiento. Esos elementos son las *formas simbólicas*,¹⁰⁶ también llamadas *ideogramas*. Las referidas a la esquematización de seres o de escenas de la pintura rupestre prehistórica son llamadas pictografías.¹⁰⁷

En los comienzos de la historia, el *espíritu abstracto*¹⁰⁸ estuvo afectado por el impulso de personificación. De este modo las fuerzas naturales y los poderes indeterminados se estructuran en mitos y símbolos personalizantes. Tal impulso se traduce en un arte mucho más figurativo. Sin embargo, la abstracción determinará nuevos fenómenos culturales: en arquitectura creará la regularidad geométrica de los volúmenes; en el resto de las artes facilitará las nociones de orden y distribución espacial. Cirlot¹⁰⁹ afirma que tanto los constructores del Cromlech de Stonehenge, los pintores de los cantos de Mas d'Azil o los insculptores de las rocas gallegas ya poseían un "código de símbolos". Los elementos geométricos de finales del Neolítico, ya sean figuras esquemáticas o abstracciones, son considerados y analizados como símbolos y están íntimamente relacionados con la aparición de los alfabetos.

Los griegos engendran la forma conceptual del símbolo. Éste podría ser una acción mediante la cual se acoplan varias partes para formar una totalidad; es decir el símbolo une, enlaza, reúne partes separadas. Para Platón el símbolo sería un *uno compuesto de dos*. También es

¹⁰⁶ Teoría de Ernest Cassierer, inventor del término "formas simbólicas" en 1923-1929 desarrollada en sus tres volúmenes de *Philosophie der Symbolischen formen*. Omar Calabrese en *El lenguaje del arte*, capítulo Desarrollo de los conceptos fundamentales de la Estética y de la Hª del Arte de matriz lingüística-simbólica. P. 24 y ss

¹⁰⁷ Cirlot. Op. Cit. 68

¹⁰⁸ Íbidem. P. 67

¹⁰⁹ Íbidem. P. 81

considerado como señal de relación con significación especial, sería la imagen de algo que no se puede expresar directamente.

Los filósofos griegos Pitágoras, Platón y Aristóteles también usan el símbolo para buscar relaciones entre la esfera, el círculo, la recta y el movimiento, con el espacio, el tiempo y la vida. Aristóteles dirá que el círculo es la expresión de "una transformación perpetua, siempre idéntica a sí misma"¹¹⁰. Dionisio Areopagita interpreta los arcanos celestes y su correspondencia terrestre. Esta relación se basa en símbolos: tanto de algunas figuras como el fuego o la rueda; como de elementos geométricos. Posteriormente, en la Edad Media, los códigos se van complicando y se desarrolla la iconografía que encontramos en los edificios religiosos. Estos códigos son normativos, es decir, los abades y obispos se los imponen a los artistas. Lo que pueden significar cada uno de estos símbolos en estas culturas antiguas, ya hemos comentado, no es lo que nos interesa. Son, sin embargo su alto poder de abstracción y su determinación en símbolos ideográficos mínimos lo que nos interesa destacar. Poder que otorga al símbolo la capacidad de visualizar lo invisible y de concentrar los grupos de sentimientos (físicos o psíquicos) que recibe el hombre de la Naturaleza.

Otros estudios basan el simbolismo en un medio de expresarlo todo. Desde el punto de vista romántico se produce una percepción inmediata, una sola mirada lo abarca todo. Así la nueva imagen debe expresar lo que se quiera decir sin circunloquio, sin confusiones, pudiendo llegar a expresar lo divino. "Es un rayo que sale directamente de las profundidades del ser y del pensamiento, atraviesa los ojos y permea nuestra naturaleza entera: la percepción inmediata."¹¹¹

¹¹⁰Íbidem. 83

¹¹¹ Friedrich Greuzer (1771-1858). Citado por S. Giedion. P. 115

Mostraré una clasificación del símbolo que se ramifica en dos caracteres generales atendiendo a su estructura visual:

símbolos complejos
símbolos simples

De este modo he denominado símbolo complejo a aquel cuya imagen posee dos conceptos diferentes: el propio y el asignado una vez desarrollado el proceso de simbología: es el alegorismo mitológico y literario. Los símbolos simples son los creados como consecuencia del proceso simbólico, en ocasiones cercanos a su representación, análogos, en una relación intrínseca entre el símbolo y lo que representa. En la variada intensidad de esta relación están otros que se han ido separando cada vez más del grupo de fenómenos al que alude. Aceptamos llamarlos signos o símbolos gráficos.

Son estos últimos, los símbolos simples, los que relaciono más directamente con el proceso de abstracción. Son en los que el escultor abstracto piensa. Y los busca en su herencia antropológica o en su pequeña historia; en la comprensión de las leyes que rigen el Universo, con la complejidad de conceptos que ello conlleva; o en su vida, en su estudio, mediante juegos, experimentos, azares o relaciones puras entre material y alma. La imagen simbólica no es un ejemplo, sino una analogía, una relación necesaria.

6.2. Procesos de analogía que implican el hallazgo de esencias.

"Para mí, el gran artista es el que llega a la fórmula más inteligente, a captar las más refinadas sensaciones, y, así, a las más invisibles traducciones del cerebro".¹¹²

La abstracción que reclama nuestra atención se va desarrollando desde un modo de pensar hasta un modo de sentir. Partió de una práctica mental y se convierte en espiritual y profunda. Ese ejercicio de separar conceptualmente algo de algo enaltece y humaniza, no sólo la serie sometida al efecto, sino que la parte separada, lo abstraído, posee una omnipresencia activa. Lo abstraído es de nuevo una base de pensamiento para el artista que deberá potenciar con su imaginación creadora. Finalmente lo materializa mediante metáforas y analogías; de este modo va a provocar la visión del espectador hacia aquella serie originaria de la abstracción. Desde su sensibilidad llegará a la *esencia* del mensaje. Aún más, podríamos eliminar esa serie como base de la acción y comprenderla como una actividad que descubre directamente la *esencia* de las cosas. Una actividad intuitiva. Una "reducción eidética"

¹¹² Fragmento de una carta de Gauguin a Emile Schuffenecker escrita el 14 enero 1885. CHIPP, HERSCHEL B. "Teorías del arte contemporáneo". Akal, Madrid, 1995. P. 74

descubridora del "eidos", de lo universal, aislando lo mutable o individual.

¿Esencia? ¿es posible comprenderla? ¿y representarla?. El término *esencia* es una más de las claves del pensamiento y por ello ha sido definido en prácticamente todas las corrientes filosóficas. A la interpretación aristotélica¹¹³ (la esencia es el *qué* de una cosa) añado la definición de Husserl "unidades ideales de significación", intemporales y apriorísticas. Y no acepto que sean concretas, ya que lo concreto suele inducir a la idea de atemporalidad, y se defiende la esencia con tal pureza que es difícil su caducidad. La esencia se le ofrece al alma, aunque también puede surgir de un proceso intelectual. Más bien, debo admitir que es una combinación de ambas, y que las actividades inconscientes acompañan al estado analítico. Ambas son también las productoras de la imagen que finalmente muestre la esencia: espíritu e intelecto se aúnan para producir de nuevo una unidad ideal de significación. Esta unidad ideal, acoplada a una forma exterior, es comprendida por el espectador mediante la descodificación simbólica y ésta a su vez se produce en un sentimiento de autogoce objetivado, definido por Worringer como *einflung*.

La analogía es lo más importante en el pensamiento simbólico, es un procedimiento de unificación y de ordenación. Se definen tres tipos de analogías¹¹⁴:

1. la analogía formal, que no siempre aparece;
2. la analogía interna, que es necesaria y constante;
3. la analogía procesual, que son los rituales.

¹¹³ Dicc Ferrater Mora pp 120-123

¹¹⁴ Clasificación extraída de los comentarios de J.E. Cirlot. *La analogía simbólica*. Diccionario de símbolos. P. 45

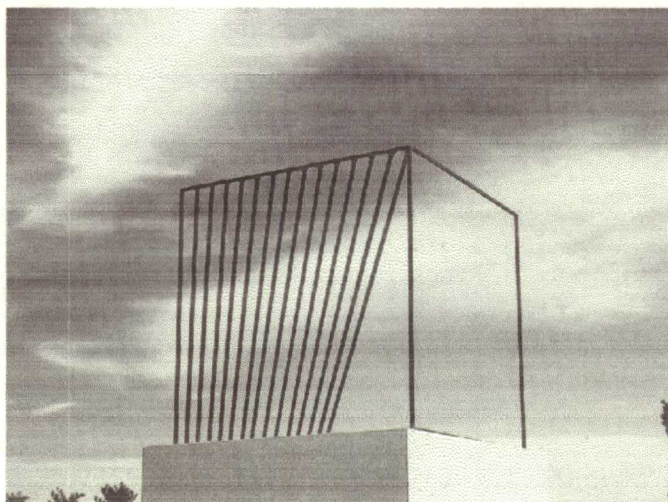
Mi interés se centra en esos procesos de analogías que implican el hallazgo de esencias y pueden aparecer en la combinación de las tres clases.

6.2.1. Analogías formal e interna.

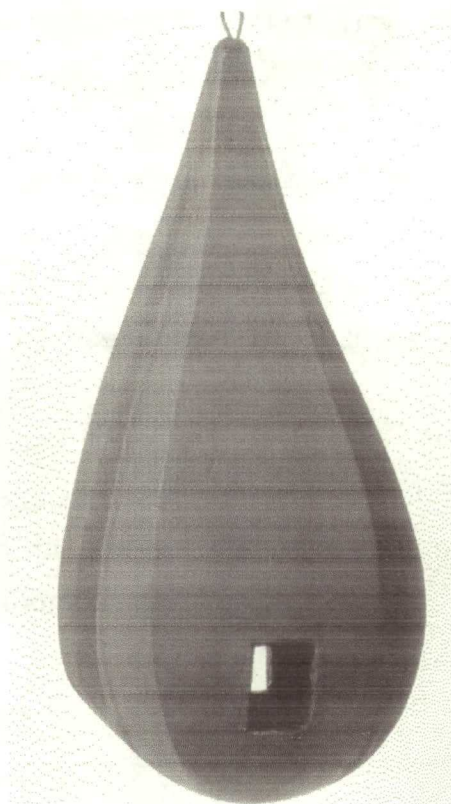
Los procesos simbólicos desarrollados en el arte abstracto por analogía interna normalmente no tienen una analogía formal, ya que lo simbolizado, generalmente, carece de imagen.

a) Las obras abstractas análogas a la **armonía necesaria en el hombre**, formalmente permiten la proyección sentimental de tal armonía:

- Educar el espíritu para ser armónico: armonía en el nuevo realismo de Gabo.
- Armonía del hombre con la naturaleza: figura-paisaje, el níquel reflectante de Noguchi, los materiales encontrados de Ferrant o Schlosser...
- Símbolo de la verdad, la realidad como lo constante: la ortogonalidad de Mondrian, representaciones de la espiral, etc.
- Armonía como anulación de lo trágico: lo trágico se anula en el equilibrio de la obra. Equilibrio compositivo entre formas obtenidas de las figurativas o entre formas geométricas.
- Símbolo de la organización biológica: Strzeminski, Moore, Arp, Mondrian...



Alfaro. **Formació de l'espai**, 1981.



Louise Bourgeois. **Guarida**. 1986.

b) Las obras análogas a la **pérdida de identidad y pérdida de la fe** en el hombre sugieren ambigüedades y angustias. En ocasiones implican sentimientos de esperanza.

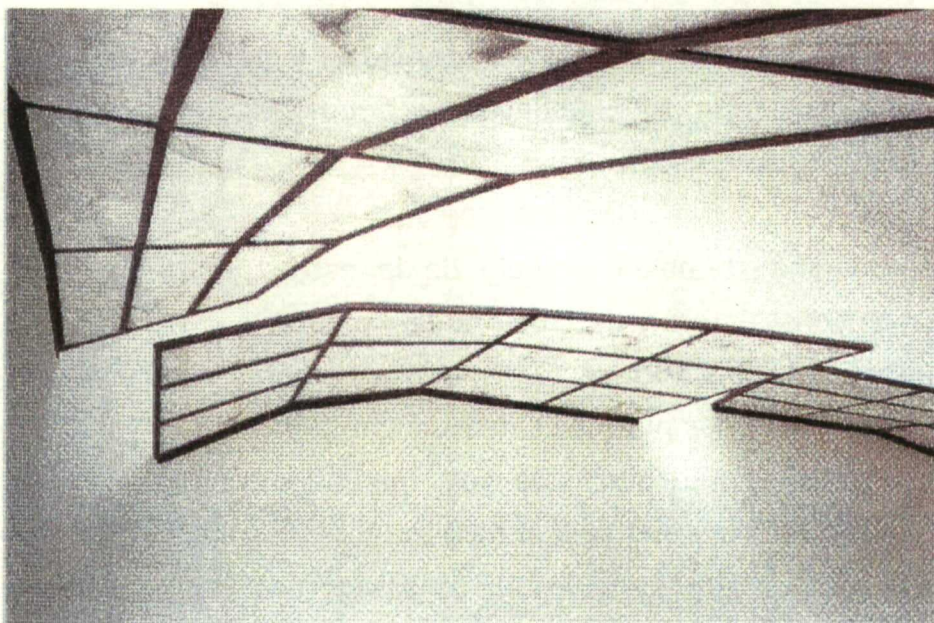
- La máquina: también símbolo de la estructura de la vida. Acción constructora y destructora del hombre.
- Símbolos de presencia y ausencia: los hombres de Giacometti, la fragilidad de los mármoles de Noguchi...
- El espacio como parte de los fenómenos primarios que provocan miedo y angustia al hombre.
- Fe sustituida por la fe en el progreso: uso de los nuevos materiales industriales.

c) Símbolos de **unión del hombre con el cosmos** como símbolos de unión del hombre con Dios, o modos de curar el sentimiento trágico. Son las obras analizadas en el apartado: vínculo terrenal-cósmico

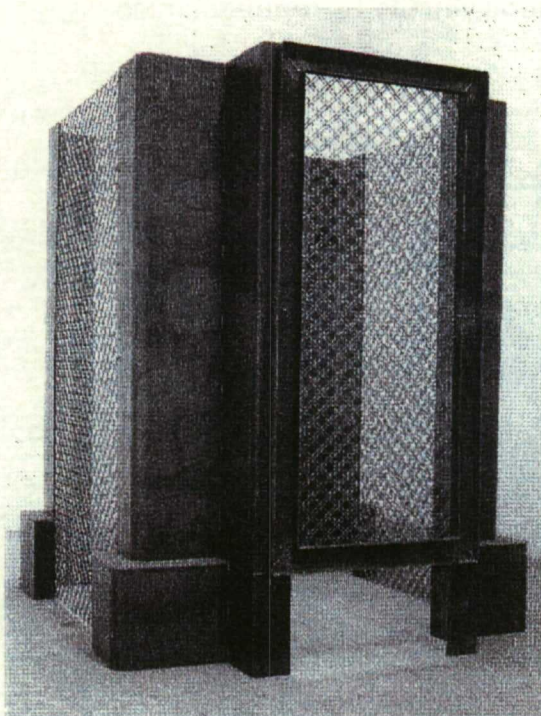
d) Símbolos del **espacio**: convenimos en que el espacio es indescriptible, es invisible, inmedible, y sólo a través de simbologías o analogías es posible su visualización y proyección.

- Horacidad del macizo.
- En definiciones de vacío y lleno, negativo y positivo.
- El dibujo de una línea para materializarlo ocupando el espacio; hacerlo espeso ante la sensación, con una idea cercana a la del concepto de receptáculo griego o sitio vacío para recibir algo: "Sólo se crea espacio si es llenado con cuerpos", diría Estratón de Lampsaco¹¹⁵.
- En la presencia de unos planos que lo cortan y lo envasan, etc.

¹¹⁵ Kosme de Baraño. *Husserl-Heidegger. Chillida. Acerca del concepto de espacio*. P. 22



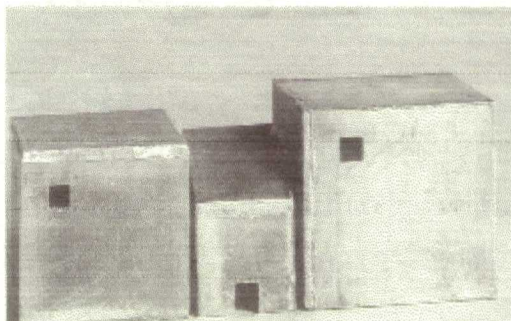
Cristina Iglesias. Sin título.



Susana Solano. No. 1988

Worringer afirma que el afán de abstracción se produce en una supresión de la representación espacial¹¹⁶ y la razón de ello es que admite el espacio como lo que vincula las cosas entre ellas. El espacio da relatividad y afirma que no permite individualizar al objeto. Sin embargo si, como él afirma, el espacio no individualiza es porque universaliza: abstrae lo común, lo universal. El espacio con este planteamiento se universaliza y es objetivo del símbolo; la percepción total de un objeto se realiza en el espacio y hay algo de éste que se hace común a todos, se crea su concepto. El espacio, límite entre objeto y sujeto, no tiene percepción visual pero sí posee carácter sensorial. Y es un cambio argumentado por Concetta Orsi¹¹⁷: "en vez de la idea de un espacio que abarca y comprende en sí los lugares como elementos particulares, de un espacio concebido esencialmente como límite y determinación exterior de los cuerpos, aparece la idea de un espacio entendido como extensión homogénea e indiferenciada".

Definitivamente el espacio, parte abstraída, común a todas las presencias e imaginaciones, es pregunta para el artista contemporáneo.



Miquel Navarro. **Escondites**. 1995-1996

¹¹⁶ WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 2ª Edc. 1966. P. 36

¹¹⁷ BARAÑO, Kosme. *Chillida-Husserl-Heidegger. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Euskal Herri Unibertsitatea. Utztaila-iraila. 1990. P. 24

6.2.2. Analogía procesual

*"El proceso creador en cierto modo es un proceso secreto. La concepción y la elaboración experimental de una obra de arte es una actividad muy personal, y suponer que se puede organizar y colectivizar como cualquier forma de producción industrial o agrícola es no comprender la verdadera naturaleza del arte."*¹¹⁸ (Henry Moore)

*"El deseo de experimentar, de conocer, me hace con frecuencia llevar en mi obra una marcha discontinua, que a lo mejor se debe a que me interesa más la experimentación que la experiencia. También prefiero el conocer al conocimiento."*¹¹⁹ (Eduardo Chillida)

Con respecto a la analogía procesual expongo el proceso alquímico como símil de la producción de la escultura abstracta.

El escultor quiere encontrar la esencia o la verdad mediante el trabajo y la virtud, al igual que lo hicieran los alquimistas. Ambos compenetran lo espiritual y lo material. La unión de estas funciones es lo absoluto.

La creación de oro y plata se significa, entre las civilizaciones arcaicas, en su esencia sagrada. Igual que las imágenes del sol y la luna, poseen una cualidad cósmica y divina. No son elementos físicos de poder, realmente en estas comunidades no se distinguía entre actividades materiales y espirituales. La manipulación de los minerales es una función sacerdotal. El material se extrae de las entrañas de la tierra, y se desposa con el fuego; sólo un mandato divino podría dar la facultad al hombre para tal ceremonia. El ardor será sustituido por métodos no

¹¹⁸ MOORE, Henry. *Esculturas*. Comentarios del artista. P. 274

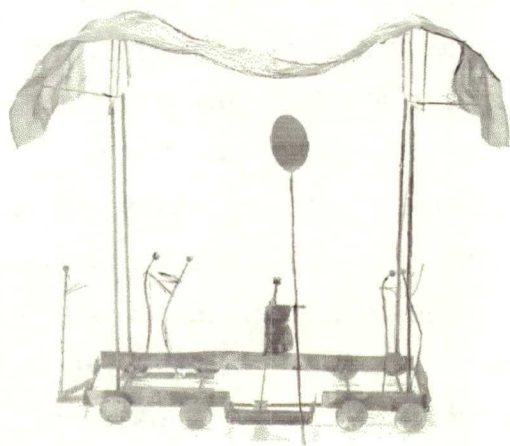
¹¹⁹ Citado por Kosme de Barañano. *Elogio del fuego*. Cat. Eduardo Chillida: Elogio del hierro. P. 23

combustibles como el uso del azufre o el mercurio. El plan concreto de la obra alquímica, sus procesos, quedan descritos en pasajes plásticos, donde la materia va cambiando de color. El número de dichos pasos es variable. Un hecho, no obstante, queda patente: el oro poseía una realidad interna y una realidad externa. "Cada operación, cada pormenor, cada materia o útil empleado eran fuentes de vivencias intelectuales y espirituales, símbolos vividos"¹²⁰. Jung afirma que la alquimia está en la vida profunda de la psique, y que otorga la capacidad de proyectar actitudes anímicas en los aspectos materiales: este hacer visible lo invisible se vive como símbolo de lo anímico. Proyecta una teoría donde el alma está en lo material producido por ella misma. La alquimia establece una analogía entre lo psíquico y lo mineral. El alma es contemplado materialmente; la materia lo es desde el punto de vista de su cualidad interior. Esta "materialización" del alma también se justifica en la intención de conocer la verdadera naturaleza de la materia. El artista trata de indagar en ella proyectando su inconsciente, hallando la verdadera materia en la propia naturaleza del hombre.

La alquimia se refiere tanto a la naturaleza externa del metal como a la naturaleza interna o del alma. Este juicio la hace ser admitida por las religiones como un método de conocimiento de la naturaleza. La alquimia no puede existir enfrentada ni cegada a la religión: "el primer requisito de todo arte espiritual es el reconocimiento de todo aquello que la condición humana, en su situación de superioridad y de peligro, precisa para su salvación"¹²¹. De este modo la alquimia es un mensaje de salvación. Paralelamente son instancias de conversión, una de metales y otra de almas. Sin embargo, debemos destacar que la tarea de transformación de metales la realizaba el "carbonero"; el alquimista

¹²⁰ CIRLOT. *Diccionario de símbolos*. Ed Labor. 6ª edición. Barcelona 1985. P.27

¹²¹ BURCKARDT, Titus. *Alquimia: significado e imagen del mundo*. (Alchemie. Trad. Ana Mª de la Fuente) Paidós Orientalia. Barcelona 1994. P.21



Fausto Melotti. **El carro de las ilusiones.** 1984

se dedicaba a la mística, a buscar el conocimiento de la, presuntamente, inmortal naturaleza humana. Ese estado del arte que, recordemos, Oteiza denomina capacidad de curar el sentimiento trágico de la muerte.

Es un rastreo hacia la perfección, tal vez hallada en el dominio de la condición humana, en el retorno a los orígenes o a la recuperación del Paraíso terrenal (recuperación de la nobleza original). La alquimia presupone el creer en Dios, e incluso promulga practicar la oración. Sin embargo en sus principios, sólo era observadora del alma desde un punto de vista cosmológico. Esto es lo que interesa: "trata al alma como si fuese una materia que se hubiese de purificar, disolver y cristalizar de nuevo. Actúa como una ciencia o un arte natural, pues todos los estados de conocimiento interior son para ella sólo manifestaciones de la Naturaleza, que abarca tanto las formas externas, visibles y materiales, como las internas y psíquicas"¹²².

¹²²BURCKARDT, Titus. P. 26

6.3. Implicación de los procesos de la memoria.

"Los recuerdos son pasados que se hacen presentes en su futuro"¹²³

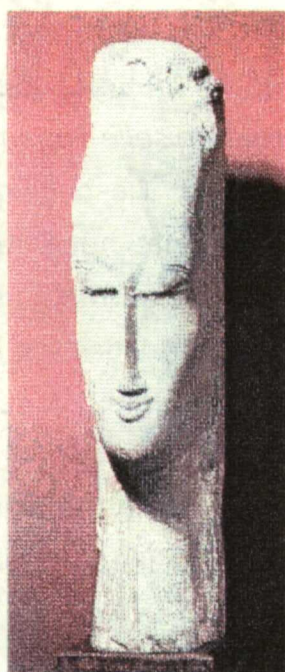
En el rastrear hacia la esencia Brancusi topa con este proceso como modo de acción creadora. *Madmoiselle Pogani* sólo encuentra su pureza en la íntima memoria del escultor. Después de que el escultor realizara apuntes y retratos, esta estudiante húngara regresa a su país. Es el momento definitivo de enfrentarse al trabajo sin modelo. Este retrato es despojado de anécdotas y peculiaridades, de lo físico de la modelo, para llevar a los límites de la materia lo sutil y lo femenino.

Modigliani, Gaudier-Brezska o Epstein también hallan el carácter de sus obras mediante el recuerdo de imágenes de otros pueblos.

¹²³ ZAMBRANO, María. *Los sueños y el tiempo*. Siruela. Madrid 1992



*Brancusi. **Mademoiselle Pogany.** 1912*



*Modigliani. **Cabeza de mujer.** 1919*

Visitan asiduamente el Museo de Trocadero, el primero, o el Brithish Museum, los segundos. En ellos encuentran esculturas de culturas lejanas y primitivas. Son inspiraciones para la búsqueda de los nuevos lenguajes escultóricos. Respuestas a sus preguntas sobre la relación del hombre y la Naturaleza, de la realidad, de lo místico o espiritual, en definitiva sorprendentes materializaciones simbólicas. Pero es una huida de la copia, una pretensión de llegar al sentimiento primitivo, arcaico o de las primeras civilizaciones, e incluso de culturas contemporáneas, pero desconocidas. Modigliani evita esa copia con el simple procedimiento de dibujar de memoria los rasgos que en él más influyen, los rasgos donde halla una estilización como símbolo de la pureza. Quiere involucrarse aún más y ,tal vez, como analogía con algún ritual primitivo hace en su taller lo que nos cuenta Epstein: "Su estudio en ese tiempo (1912) era un miserable agujero con un patio y allí vivía y trabajaba. Tenía 9 ó 10 de esas alargadas cabezas sugeridas por máscaras africanas y una figura. Eran tallas en piedra. Era de noche y había puesto luces encima de cada una de ellas, el efecto era como un templo primitivo"¹²⁴

La Forét (el Bosque) que Giacometti realiza en 1950 se refiere a un recuerdo de infancia: "Un rincón de bosque visto durante numerosos años y cuyos árboles, tras los que se descubrían bloques de gneis con troncos desnudos y alargados (sin ramas hasta la cima, parecían siempre personajes inmovilizados en su andar y que se hablaban. (...)) En ese lugar reconozco también un punto concreto donde la cabeza ocupa el lugar de una piedra, hay bloques de granito aislados entre los

¹²⁴ Citado por Alan G. Wilkinson en *París y London. Primitivist in 20th Century Art. Affinity of tribal and the modern*. Wiliam Rubin. Volumen II Museum of Modern Art, New York. P. 419

*árboles, pero yo había soñado en hacer esas mismas cabezas pronto va a hacer veinte años*¹²⁵

De este modo de proceder memorístico en el cual interviene un modelo observado tiempo atrás y reconstruido en el presente se extrae un proceso de acción creadora que va a ser utilizado por muchos artistas. Pero se va a ir transformando en algo mucho más complicado.

La memoria es una función humana, una capacidad mediante la cual el hombre puede recordar. Un juicio aparentemente poco transcendental es, sin embargo, la madre de la historia: la historia está escrita por recuerdos. Crónicas individuales que producen la memoria colectiva. El recuerdo es un proceso psíquico.

*"Mi conciencia no se deja. Si lograra anular mi conciencia, me olvidaría de comer, de andar, incluso de pensar, y podría formar parte de un estar sin finalidad, simplemente desvanecerme"*¹²⁶

Distingamos dos concepciones modernas acerca de la memoria. La primera se ha definido como la huella psicofisiológica dejada por las impresiones en el cerebro y reproducible mediante leyes de asociación. Bergson¹²⁷ la llama memoria-hábito. La segunda se constituye con el puro fluir psíquico. Es la memoria representativa y pura, esencia de la conciencia. Representa la continuidad de la persona. Se dice que así la memoria es el ser esencial del hombre, conserva su pasado y lo actualiza en todo lo presente, y este es el modo de producirse y mantenerse la historia y la tradición.

¹²⁵ *Giacometti*. Fundació Caixa Catalunya. Fondation Maeght. 7-28 Mayo 2000. Taller editorial Mateu. Barcelona. 2000. P. 110 (Citado en *Regards sur Giacometti*. Max Reithman. pp 21)

¹²⁶ Susana Solano. P. 46

¹²⁷ FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía abreviado*. 1ª ed. 1976. Ed 14ª 1990. Edhasa. Barcelona. P. 236

La memoria es el alma misma. La conciencia es la duración pura y ésta a su vez es la prolongación del pasado en el presente. La duración es sobre todo conservación. Este proceso se da en la percepción misma. En ella hay memoria y hay espíritu, es decir, algo más que un contacto momentáneo con la materia objeto de la percepción. También intervienen los recuerdos del pasado, y el instante de ahora se configura con los instantes múltiples del pasado que acuden a ese presente. Nuestro pasado, sugiere Bergson, no es una línea continua, histórica, sino lo vivido más los otros posibles caminos no elegidos. Éstos, invocados en muchas ocasiones, son continuados gracias a la imaginación, creando una red que permite atrapar y anudar en ella misma aspectos vividos e imaginados. Llegado el caso ¿porqué no equiparar los recuerdos vividos y los imaginados?. Lo que importa es que la experiencia física de los hechos no es la única que queda grabada en nuestra memoria.

La teoría psicofisiológica¹²⁸ afirma que las percepciones son movimientos cerebrales. Es una función accionada por asociaciones de imágenes comenzadas en el momento de la percepción y retraídas durante nuestro pasado. Es una acción de memoria que provoca la existencia de recuerdos, que por otro lado se mantendrían inexistentes sin esta actualización. La memoria está creada por un movimiento interior del cerebro. Gracias a él acontece una especie de mímica que hace exterior el pensamiento y acciona interiormente la vida del espíritu. La esencia misma del espíritu es así memoria. También el cerebro cuela algunos recuerdos y nos ciega ante otros dependiendo de su interés en la vida actual. Pero si nos trasladamos a lo más profundo del alma, la memoria se desprende totalmente del cerebro para identificarse con el espíritu. "A medida que vamos penetrando en estancias más retiradas del castillo interior, vamos siendo más nosotros

¹²⁸ GARCÍA MORENTE, Manuel. *La filosofía de Henri Bergson*. Colección Austral. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1972. P. 86

mismos, vamos distinguiéndonos más del común y acercándonos a lo incomparable, es decir, a lo inefable y lo indefinible de nuestra propia personalidad. En lo más hondo de ella somos nosotros lo que realmente somos, y de ese fondo es de donde surgen de vez en cuando, rara vez, porque la vida no nos lo tolera fácilmente, los actos plenamente libres, los actos totalmente nuestros."¹²⁹

Hay memoria sin duración, no mensurable: es el ensueño. La ensoñación no transcurre en un tiempo medible. Revivir las ensoñaciones sólo es posible "sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor,"¹³⁰ cuyo decorado es el del teatro del pasado. Es nuestra misma memoria capaz de rebasar los problemas de descripción para hallar nuestras imágenes de intimidad protegida.

La representación de estos actos nuestros, de esa red que tiene como trama lo vivido y como urdimbre lo imaginado, se plancha entre la identificación de los movimientos psíquicos personales y los del observador. Es una explicación sentida como necesaria. La explicación de lo incomprendido que puede ser la lucha del artista ilusionista-abstracto. En su obra no hay representación de datos objetivos, observados en la realidad, pero sí representación de empatías y analogías surgidas de la percepción, en todos sus ámbitos, de la existencia.

Esa trama es la concha que Javier Maderuelo¹³¹ explica al analizar la obra de Cristina Iglesias: una espiral que retrocede hacia recuerdos cada vez más escondidos, secretos elegidos, con ellos sale de nuevo al exterior, con ellos sigue construyendo esa concha. Tal vez exista una

¹²⁹ García Morente. P.102

¹³⁰ BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México. (1ª ed. 1957) Traducción Ernestina de Champourcin. 1983. P.39

¹³¹ MADERUELO, Javier. *Cristina Iglesias, cinco proyectos*. Col. Artistas españoles contemporáneos. nº 4. Fundación Argentaria. Madrid, 1996. P.26

"voz que todos oyen cuando escuchan en el fondo de la memoria, en el límite de la memoria, tal vez allende la memoria, en el campo de lo inmemorial."¹³²

Recordar puede significar hallar una esencia, una clave personal de alguna instancia amada. Esa esencia puede ser deseo, o puede simplemente coexistir en nuestra conciencia con viñetas de nuestra vida. Es un proceso de sedimentación que puede ser obligado a exteriorizarse en forma concreta, inyectando en la materia granos de nuestro recorrido. Es el encuentro de nuestro pasado con nuestro presente, el presente en el que materializamos los sentimientos que están estratificados dentro del castillo. La exteriorización se realiza con similitudes, con analogías: símbolos que de nuevo hacen visible lo invisible.

¹³² Bachelard. Op. Cit. P.43

6.4. Sentimiento e intuición.

*"No me fío de lo que sé. Pero estoy seguro de lo que siento"*¹³³

Las propuestas del idealismo crítico son consecuencias de especulaciones de Platón, Descartes, Kant o Comte según nos comenta Manuel García Morente¹³⁴. Explica este autor cómo el idealismo adjudica a la actividad humana tres sentidos principalmente: El primero es el *conocer* el Universo, sus leyes, los componentes de los cuerpos, etc. para después el hombre acomodar lo obtenido a sus necesidades aplicando sus conocimientos. El segundo sentido está en la *Moral*, como reguladora de la actividad en la vida social humana. Por último el *Arte* calificado como un impulso de la naturaleza humana "para jugar y gastar energías" buscando sensaciones que conmuevan al espíritu y que lleguen a lo mas profundo del alma.

Hay un segundo nivel de conocimiento de las cualidades internas de las cosas a las cuales se accede por intuición. El hombre posee un instinto de invención que da paso a creaciones de fantasía y capricho. En él

¹³³ Ángel Ferrant. *Todo se parece a algo*. P. 193

¹³⁴ García Morente. Op. Cit. P.32

hallamos, junto al alma inteligente, el alma intuitiva, como esplendor espiritual, receptora de la esencia de las cosas. La intuición hace penetrar la mirada en la vida, adivinando la esencia de las cosas, el fondo, lo profundo. Opuesto al pensamiento discursivo hallamos el pensamiento intuitivo. Supone, éste, una visión directa de la realidad e implica la comprensión inmediata de una verdad. Es el hombre intuitivo, (frente al hombre creador de conceptos) el que, gracias al arte, puede llegar a comprender la vida. ¿No es posible que la idea intuitiva, la recibida inmediatamente desde la visión, pueda colaborar en la obtención de similitudes que devienen en idea abstractiva? Es en ese lugar donde éstas se convierten en realidades, pero manteniendo la diferencia con las sensaciones. Es donde la sensibilidad delicada y exclusiva del artista se completa por la anteriormente citada inteligencia. Ortega y Gasset¹³⁵ en 1924 defendía las ideas como realidades subjetivas que contienen objetos virtuales, de manera que obtenemos un mundo diferente del que los ojos nos transmiten y que emerge de los senos psíquicos. Admito que la sensación es producida por un fenómeno físico, luz, forma, etc., al que hay que añadir lo fisiológico y psicológico en la vibración del alma. El hombre se cuestiona así el arte en su consciencia de la unión de estos fenómenos.

La defensa de un *Arte Vivo* que se promueve desde la Escuela de Altamira se fundamenta en que el producto artístico es expresión vital, rendimiento de la voluntad, diría Ángel Ferrant.¹³⁶ Es una retrotracción de la percepción a las disposiciones originarias, germinales, de la creación, y con ello de los valores morfogenéticos puros, es decir la pureza en las formas y las estructuras de los organismos. El arte vivo se halla en la pureza de intención en las obras artísticas y en la expresividad elemental de la moderna abstracción. Para mantener la

¹³⁵ Ortega y Gasset. Revista de Occidente. Madrid II. 1924. BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Cátedra. Madrid. 1982. P. 274

¹³⁶ *Naturaleza de los móviles*. FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo*. Edición de Javier Arnaldo y Olga Fernández. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid. 1997. P.152

obra de arte viva hay que mirar a la Naturaleza, a los organismos de vida, a la vida que provoca emociones, y así la obra producirá emociones: sin ellas no existe la identificación. Existe una voluntad de conservar la imaginación en la expresión. La creación y la ejecución se confunden y se debe prolongar conscientemente el inconsciente punto de arranque de la creación artística.¹³⁷ Se exige un arte en contacto con la vida, lejos de la "idea miserable de la forma" del realismo: se ataca, por tanto, al realismo histórico y al idealismo que es un espiritualismo de espaldas a la naturaleza.

El artista está dotado de un poder especial, es el protagonista del acto creador, posee un poder visionario, un poder mediante el cual penetra profundamente en todas las cosas, un poder intuitivo. La realidad se le presenta sin escondrijos y su interés en la naturaleza está despojado de aspectos mundanos lo que le confiere la capacidad de ofrecer en la obra la revelación que sorprenderá al espectador.

*"Nuestra labor puede desenvolverse a impulso de nuestro sentimiento íntegro y espontáneo, ser resultante íntimo de nuestro amor a las formas de la vida, dando como fruto nuestra obra. Y nuestra obra entonces, que, en todo momento reflejará el monólogo de nuestro espíritu ante un pedazo de la vida, argüirá misantropía, vivirá aislada entre cuanto la rodee. Cada parte de esta obra vivirá en ella y no fuera de ella. Su periferia encerrará nuestras sensibilidades, y fuera de ella nada habrá nuestro. Nuestra obra será un todo hermético"*¹³⁸

Si la filosofía idealista pretende penetrar en la estructura científica, Bergson quiere completar lo científico, llegando donde no alcanza la inteligencia discursiva. ¿Hay realidades cuyo conocimiento no puede ser científico? Sí: *la vida interior del alma*. Este sustrato está en continua movilidad y por ello es imposible analizarlo con los métodos de conocimiento aplicados a la materia inerte. "El alma no es más que una

¹³⁷ Gullón. Algunas ideas sobre Altamira en el arte moderno. Citado por Javier Arnaldo. Pág. 41

¹³⁸ Ferrant. Todo se parece a lago. P. 91

etapa, la última y más intensa, de ese prodigioso aliento que comienza en el humilde protoplasma y se esparce por toda la naturaleza en espléndidas creaciones".¹³⁹ Es así que no sólo el hombre no es el único ser del universo, sino que es el desenlace de éste y su alma la línea que continúa ese devenir, concluyéndose en ese punto, el conocimiento del universo, lugar de "suprema expresión de la vida".

Aquellos modos de encasillamientos que Read nos mostró habían surgido de relaciones. El método de la relación y comparación es un método científico. Bergson comenta al respecto: "la ciencia no da de la realidad más que un cuadro incompleto, o más bien fragmentario; aprehende lo real por medio de símbolos que son forzosamente artificiales. El arte y la filosofía unense en cambio por la intuición, que es la base común de ambos"¹⁴⁰. La filosofía bergsoniana influye en las manifestaciones artísticas -simbólicas e impresionistas- en cuanto a la elevación de la intuición sobre el concepto. La intuición asimismo encuentra en el alma, en su profundidad, una especie de relación continua de los estados psíquicos; estados que finalmente son proyectados en los personajes, en los colores, en las composiciones etc. Sin embargo, aunque el conocimiento intuitivo se dirige al interior y penetra en lo singular, no invade exclusivamente estas corrientes (el conocimiento intuitivo no puede ser sistematizado), también los artistas abstractos son movidos inevitablemente por esa facultad.

Afecta al arte abstracto no radicalizado en la observación, sino en aquel en que el sentimiento, la intuición y lo espiritual son los promotores de la creación. Surgen de este modo formas lejanas a la apariencia visible de las cosas, formas que han convenido en llamarse abstracciones.

¹³⁹ García Morente. OP. Cit. P.35

¹⁴⁰ García Morente. OP. Cit. P.22

La intuición no tiene imagen y por tanto es incommunicable visualmente, pero imprime sensaciones en el acto creador que dotan a la obra de un carácter mágico que poseen todas las criaturas del mundo. La obra se recrea como otra realidad poderosa que, de nuevo, amasa el vértigo, la duda y la incertidumbre. "Ninguna imagen podrá sustituir la intuición, pero muchas imágenes diversas, sacadas de órdenes muy diferentes podrán, por la convergencia de su acción, empujar la conciencia hacia el punto preciso donde hay una intuición que sentir"; actitud lejana a lo que los conceptos pueden hacer en su manifestación de lo general y de lo inmóvil.¹⁴¹

La obra se resuelve desde una necesidad anímica, por ello tan sólo posible desde la condición humana que tiene capacidad de una apreciación sensible y reflexiva de las posibles formas que la compongan.

Me sumo a la opinión de Sebastiá Gash¹⁴² que afirma que por abstracto que sea un arte se adivina detrás de él al hombre. No hay dos hombres en el mundo que puedan ordenar una composición, unas formas, líneas, espacios o colores del mismo modo. Así sólo cuenta un arte que posea una cantidad de vida y que en el menor de los gestos o elementos el artista siempre ponga su alma, su intención y sensibilidad.

La intuición tiene el poder supremo de romper las ideas preconcebidas de la realidad y se acomoda en el interior de ésta. Incluso en la plástica pura de Mondrian se afirma que "sólo a través de la intuición puede una obra de arte elevarse sobre una expresión más o menos subjetiva (...) La intuición siempre encuentra la vía del progreso, que es el desarrollo continuo hacia una afirmación más clara del contenido del arte: la

¹⁴¹ García Morente. Op. Cit. P: 48

¹⁴² S. Gasch. *Abstracción. La Gaceta Literaria*, 15-VI-1929. BRIHUEGA, J. Op. Cit. P. 247 y ss

unificación del hombre con el universo".¹⁴³ De este modo Mondrian defiende que para llegar a esas sensaciones es necesaria la intuición. El artista, al que la historia ya ha situado en la clase de los cultivados o intelectuales, se va desviando, irremediabilmente, de las cosas naturales en la profundización que demuestra ante ellas, es decir, las va humanizando. La naturaleza ahora es pensada, analizada y abstraída. Este hombre ha cambiado, consciente de su unidad de cuerpo, alma y espíritu. Ve que todas las expresiones de la vida aparecen bajo un nuevo aspecto que considera más "positivamente abstracto"¹⁴⁴. Esta es la propaganda de un arte sin referencia con la naturaleza. Arte basado, fundamentalmente, en el dualismo del universo: materia/espíritu, masculino/femenino... Su representación plástica es el símbolo horizontal/vertical acompañado de las leyes armónicas de los tres colores primarios. Esa ortogonalidad expresa el equilibrio del universo en su inmutabilidad. Es, a su manera, el modo de aliar belleza ideal y mundo de las ideas, modo en el que sólo cabe la pura abstracción.

"...el nuevo arte, a través de su nueva expresión, nos resulta todavía necesario porque nos impulsa a buscar una nueva belleza en la vida que sea real, tanto material como moralmente.

Sobre todo, la expresión exacta del ritmo de oposiciones equivalentes nos hace sentir profundamente el valor del ritmo vital y, gracias a dicha expresión exacta, nos permite cierta comprensión del verdadero contenido de la vida".

"Hoy en día, no sólo son las bellas artes las que reflejan el ritmo de oposiciones básicas; la nueva música, en especial el jazz americano, además de la danza moderna, tienden a expresarlo de manera enfática. El contenido de nuestra época consiste en experimentar el valor de la vida concreta, práctica; intentemos perfeccionarlo descubriendo lo esencial en la vida humana; intentemos descubrir su profundo ritmo en todas partes".¹⁴⁵

¹⁴³ MONDRIAN. *Arte plástico, Arte puro*. Un nuevo realismo. P.34

¹⁴⁴ Extracto de *De Stijl*. El Arte del Siglo XX

¹⁴⁵ París 1930. *Arte abstracto arte concreto*. P. 238

Es, en definitiva, a través del estado de ánimo, afirma Kandinsky, de su análisis y reflexión como se llega a la resonancia interna, creando otra realidad, o variación interpretativa del universo y no de lo particular. Y expresa la concepción (no visión externa) del artista ya que el individuo se reconoce en su independencia. El sentimiento de la vida de este modo equivale a la conciencia de sí mismo.

En uno de los textos de la publicación *El Jinete Azul*, firmado por Kandinsky y titulado "Sobre la cuestión de la forma"¹⁴⁶ nos explica el funcionamiento de esa fuerza interior y la lucha con lo exterior.

Para él hay un momento de necesidad en el espíritu creador, al que llama *espíritu abstracto* en él se produce un acceso hacia el alma que producirá un ansia y un impulso interior para crear en el espíritu humano un nuevo valor. Surge una especie de inspiración suscitada por el choque y que obedece a una exigencia íntima. El artista produce así de dentro a fuera. La realidad es la incitación que produce los estímulos para la aparición del nuevo valor. Este nuevo valor comienza a existir en el hombre consciente o inconscientemente, y entonces el hombre comienza a buscar una forma material para el nuevo valor. "Es el rayo 'blanco' que fecunda." Continúa diciendo Kandinsky que ese rayo guía hacia la evolución, la elevación.

Kandinsky se plantea el problema del hombre que contempla esas formas creadas por el espíritu creador en las que está oculto dicho espíritu. Existen épocas en las que se niegan a observar el espíritu, ya no sólo en el arte sino también en la religión, como fue en el siglo XIX y sucede hoy. A esta negación la denomina "la mano negra del que odia" y es negativa y destructora de la evolución, destructora de su condición interna y de su condición externa. Cuando surge un nuevo valor en un

¹⁴⁶ KANDINSKY, V. *El Jinete Azul*. Paidós, Estética. Barcelona 1989. Pp. 131 y sg.

hombre, éste es burlado y calumniado debido al miedo a la libertad y al materialismo apático. Pero será irremediablemente admitido. "La transformación del nuevo valor (del fruto de la libertad) en una forma petrificada (muro contra la libertad) es la obra de la mano negra." Así nos demuestra que los valores se convierten en barreras, siendo lo realmente importante el espíritu que se revela en cada nuevo valor. "La forma es la expresión exterior del contenido interior" y dado que hay tantos contenidos como artistas distintos, es evidente que haya muchas formas distintas igual de buenas. Cuanto mayor sea el empeño en alcanzar lo espiritual más ricas en número serán las formas y mayores serán las tendencias colectivas. Llegamos a la conclusión de que la forma, su elección es relativa, siempre surgirá de la necesidad interior del artista. La abstracción surge de los impulsos líricos, de un éxtasis, de la inspiración relacionada con el romanticismo.

Otro artista vinculado con las ideas de Kandinsky y que lleva su obra muy paralela a sus investigaciones es Paul Klee. También quiere "descubrir la realidad visible detrás de las cosas". El resultado de sus pequeños cuadros es la penetración en los secretos de lo real. Inventa símbolos para la experiencia del ser humano y el proceso de formación de la naturaleza.

La intuición penetra en las profundidades de la vida y nos descubre el yo. Pero para llegar a esta capacidad que nos otorga libertad es necesario llegar al alma sin raciocinio eliminando conceptos e ideas. Si no se hiciera de este modo el alma se convertiría en algo imposible de comunicar; habría que recurrir a imágenes, mediatizarla, compararla, conceptualizarla, etc. cayendo de nuevo en los terrenos de la inteligencia. Pero si son intuiciones de una misma realidad: la vida; podríamos

hacerla coincidir en algún punto con la materia y de ese modo penetrar en ella.¹⁴⁷

Las ideas de Susanne Langer niegan la identificación con el sentimiento, en el sentido de que nuestros sentimientos no pueden ser representados, sino sólo la idea de ellos, concediendo al arte una capacidad simbólica, "la *reproducción virtual* de nuestro universo patético"¹⁴⁸. A esto puedo sugerir que la intuición podría ser el camino de hallar en la naturaleza modos de representar la idea de nuestro sentimiento.

Observar objetivamente el alma propia. Es un acto similar al que el poeta simbolista Gustave Kahn nos enseña. Él invierte la relación habitual de artista y tema y, en lugar de comenzar con el mundo tangible y transformarlo con el sentimiento, parte del sentimiento o de la idea para objetivizarlo en forma concreta de obra (cuadro o poema). En 1886 escribió: "El propósito esencial de nuestro arte consiste en objetivar lo subjetivo (la exteriorización de la idea) en vez de subjetivizar lo objetivo (la naturaleza vista a través de un temperamento)"¹⁴⁹. Pero lo más importante es que eleva el yo a un nivel superior al de la naturaleza, además de valorar la expresividad como más importante que el tema tratado.

¹⁴⁷ Contraria a estas teorías aparece *La teoría de la pura visualidad*, fundada por Konrad Fiedles y Adolf Hildebrand, que elude el símbolo en la experiencia artística. Esta se produce de forma inmediata, es decir, el artista pasa inmediatamente de la percepción visual a la representación formal. Dicha teoría en el pensamiento de Wofflin se vincula al concepto de la *reducción* del objeto a una apariencia sensible independiente de la psicología o intuición de artista u observador. Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Pp 19 y sig.

¹⁴⁸ DORFLES. Gillo. *El devenir de las artes*. (Il divenire delle arti. Trad, R.F. Balbuena y J. Ferreiro) 1ªed en italiano 1959. Fondo de Cultura Económica. 2º Ed. México 1977. P.35

¹⁴⁹ Citado en *Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale*, Silvana Editoriale, Milano, Palazzo reale, 1979. S/P.

En su ensayo "Arte y naturaleza" (Warnemünde, 1907-1908) Eduard Munch resume la relación que para él existe entre arte y naturaleza. La obra de arte es siempre humana y surge de su interior:

"El arte es lo contrario de la naturaleza.

Una obra de arte sólo puede nacer del interior del hombre.

El arte es la forma de una imagen creada por los nervios, el corazón, el cerebro y el ojo del hombre.

El arte es la necesidad que el hombre siente por la cristalización.

La naturaleza es el único y gran reino en el que se alimenta el arte.

La naturaleza no es sólo lo que es visible para el ojo -muestra también las imágenes interiores del espíritu-, las imágenes que se hallan atrás de la vista."¹⁵⁰

¿Qué hay tras la vista?. El sentimiento y la intuición.

Para Ana María Leyra¹⁵¹ los procesos de la creación artística no son solamente esquemas del pensamiento lógico. El arte, a diferencia de la razón, no discurre de manera lineal. El mito, la metáfora, la memoria... constituyen un continuo variar de los momentos aplicados en el arte. Son pensamientos ilógicos, modos compartidos por los primitivos, los niños y los artistas. Su característica es el uso de la imagen y la analogía o similitud. Añade Ana María Leyra el siguiente juicio que comparto: "Y es este peculiar modo de pensamiento, que utiliza la imagen y la analogía como formas expresivas, lo que confiere al arte una capacidad simbólica de la que se encuentra muy lejos cualquier otro tipo de manifestación humana".

¹⁵⁰ CHIPP, HERSCHEL B. *Teorías del arte contemporáneo*. Akal, Madrid, 1995. P. 131

¹⁵¹ Leyra, Ana María. *La mirada creadora*. (1ª Ed. 1993) Ed. Península. Barcelona. Cap. *La mirada del arte. El pensamiento visual*. P. 13

Estoy sugiriendo una entrada a la comprensión de las imágenes del ensueño. En este punto tal vez sea necesario fundar una concepción artística, un denominador común o relación entre los artistas. Como diría Oteiza, del Ser Estético, que hace comunes a todas las obras¹⁵². Vínculo encontrado en los estados de ensueño. El lugar de ensueño que Ferrant resuelve con la frase: "*El problema está en vivir dentro de uno mismo*"¹⁵³, lugar donde podemos encontrar la sensibilidad estética e identificarla directamente con la obra. La obra va de dentro a fuera, desde el artista a su materialización. La escultura, desprendida de determinismos y utilitarismos, se orienta de este modo hacia la imaginación.

¹⁵² Oteiza, Jorge. *Ley de los cambios*. Ediciones Tristan-Deche Arte Contemporáneo. Zarautz, 1990. P. 24

¹⁵³ Ángel Ferrant. Citado por Javier Amaldo. *Ángel Ferrant en la colección arte contemporáneo*. P. 14

7 conclusiones

*"Si el abstraccionismo se pudiera reducir a una fórmula, ésta sería: libertad y espiritualidad, experiencia auténtica de la naturaleza interior del hombre"*¹⁵⁴

¹⁵⁴ Cirilo Popovici. Citado en *Todo se parece a algo*. P.69

7. Conclusiones:

7.1. Abstracción

Abstraer, fundamentalmente, se ha definido como una actividad humana que halla la esencia de los fenómenos u objetos. Separa lo común de lo particular. Al tratar de adecuar el término al proceso creativo he ido descubriendo diversos factores que me han ayudado a unir ambos procesos:

El proceso creativo surge de la concienciación de una experiencia, ya sea personal o colectiva. Este hecho se fija en la memoria del artista (de diversas maneras va a sugerir otros caminos; o se diluye mágicamente; o se entremezcla con otros...). De una forma inmediata, o pasado un tiempo, se siente la necesidad de pensar de nuevo en ellos, de materializarlos en una obra. La inteligencia y el alma, en proporciones desiguales, provocarán el encuentro de una esencia. Esta esencia es el hecho que aglutine en sí toda esa maraña imaginada, que deslige todo lo accesorio de la parte que el artista consideraría como representativa. Esa idea concreta se transforma en una forma análoga, símbolo de la idea concreta. Finalmente, mediante un proceso alquímico, se llegará a su materialización.

7.2. El espacio como lugar para la imaginación, lugar para el recuerdo

Así como la abstracción busca lo común, el escultor en la búsqueda de la autonomía se centra en la esencia de la escultura: el espacio. Es su representación lo que le preocupa. El símbolo que de nuevo haga visible lo invisible o cuanto menos lo sensibilice.

Ante los planteamientos analizados referentes a un cierto intimismo del artista, (esa receta que no sólo se constituye de ingredientes mensurables, sino que ante todo, está compuesta por elementos casi indefinibles) debo considerar el espacio con una noción mas amplia que una categoría de la escultura. Tras los cambios de los conceptos espacio-temporales -a los que a una mente empírica le costará trabajo adaptarse- el artista ha seguido conservando esa varita mágica que le proporciona la manera de acomodarnos ante nuestra mirada, afortunadamente sorprendida. Conservar la capacidad de situarnos en lugares incómodos, relajantes etc., pero sobre todo en lugares que nos provocan el ensueño perdiéndonos en nuestros pensamientos, en nuestros recuerdos, en nuestra memoria... Tal vez consiga el artista, (como intentan los psicólogos) y ahí está la magia, despertar y abrir torres a las que pusimos una enorme cancela. Se recuerda el espacio, el

escenario virtual de este nuevo presente, dándole a ese instante la capacidad de hacerse eterno. Es este el caso de estar en un espacio presente, físico, perenne, acotado en cinco, diez minutos, pero un espacio profundo y sobre todo personal.

Y, al igual que en su taller el artista se siente un individuo, un hombre frente a sí mismo, el espectador se analiza frente a esa obra, frente a la esperanza de nuevos destinos alimentados de y en su memoria. Es el espacio para la teoría catártica¹⁵⁵ donde la música y la poesía crean emociones violentas y extrañas en la mente. En él se producen choques que provocan que la imaginación y la emoción superen a la razón.

Los espacios vividos poseen límites. Sin embargo, los captados por la imaginación no concentran nada, no encierran más que gérmenes de ensueño. Producen la doble dialéctica que Bachelard nos sugiere: lo interno y lo externo como lo abierto y lo cerrado.

Por ello hay que resaltar que el espacio que muchos de los artistas trabajan actualmente ya no es el espacio escultórico que buscaba su presencia, no es ese espacio matérico compuesto de positivo y negativo, es un espacio irracional. Y no es ese espacio universal que hace poco estaba defendiendo, sino un espacio tan personalizado como sea capaz de entrar en los diversos personajes atraídos a su magia.

¹⁵⁵ El origen de la teoría catártica no está claro podría ser de Aristóteles en su poética, de los pitagóricos, etc. TATARKIEWICZ, W. Op. Cit.. Pp.125 y ss.

7.3. El ilusionismo abstracto

Si el ilusionismo pictórico nos sugiere la tridimensionalidad espacial, el *ilusionismo abstracto* nos sugiere una representación mágica: del espacio tridimensional a la fantasía. Abstracto como esencia de lo vivido y esencia en lo representado.

El *ilusionismo abstracto* huye de los límites, es aquella espiral matemáticamente medida en su forma, pero inalcanzable en su intensidad, en su recorrido. Es una espiral que no se mueve desde un punto estático gracias a varias fuerzas que generan su cinetismo, sino que surge de modo más parecido a los planteamientos de Oteiza con respecto a la creación, a partir de la hiperesfera, del resto de los elementos. La línea sinuosa y resbaladiza es la materialización de conceptos, contra los que las partículas externas chocan (los factores culturales, temporales, antropológicos, etc.), pero en sus choques no sólo rompen lo no adherido con firmeza, sino que depositan otras partículas. Son los factores concluyentes de la obra de arte.

El *ilusionismo abstracto* confiere a un mismo significante diferentes significados. La abstracción promueve la significación, es decir, una comprensión diferente a la comunicación. Lo abstraído va a provocar en

el espectador una realidad, pero una realidad percibida no sólo por el sentido de la vista sino también por el instinto, eligiendo y eliminando rasgos de la obra para convertirse, ésta, en la construcción que de ella hace el espectador. Afortunadamente el choque de códigos entre emisor y receptor no invita a la comodidad sino que sugiere terrenos invisibles. El *ilusionismo abstracto* transporta generalidades a concreciones y así entra en un juego recíproco de Universo a individuo, de individuo a Universo, creando una movilidad inherente al espíritu. Movimiento que obliga a ese espíritu observador a recorrer diferentes laberintos. ¿Es esa línea el lugar de la escultura abstracta?

8 apéndice: de dentro y de fuera

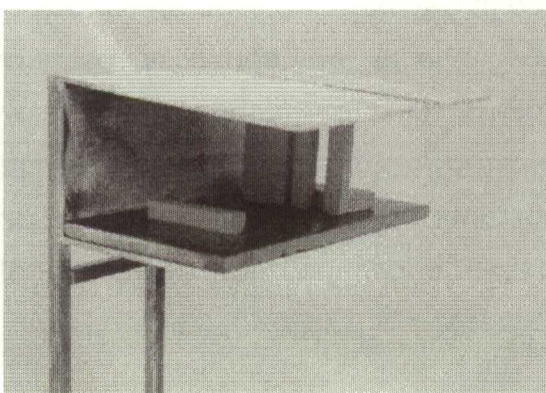
8. Apéndice: De dentro y de fuera

Mis refugios son aposentos para acomodar al sentimiento trágico. Angustia y devenir, fuertemente armados, pretenden ganarme, mas me enfrento a ellos con la pureza de lo geométrico (la pureza de lo constante en la naturaleza). Sin embargo, esa especie de debilidad que me fuerza a buscar un escondite, un cobijo, es la misma que, una vez tranquila bajo el techo metálico, me lleva a pensar de nuevo en mi fugacidad.

Las ciudades anónimas se refugian también. Ahí cavemos todos. Son habitáculos de la memoria y gérmenes de imaginaciones. El esfuerzo por poseer la visión de lo poderoso, es decir, ese mirar desde lo alto a la gran urbe con sensación de dominador, es parcialmente anulado, dejando cabida a la esperanza.

De este modo, refugios de refugios, *de dentro y de fuera*, expulsión y cobijo... Laberintos cuyo fin es nuestra memoria. Las superficies lisas no nos impacientan, son sosiegos para nuestra alma, sin embargo sus ligeros desplazamientos comienzan a cuestionarnos ¿cuál es el recorrido? ¿dónde nos conviene detenernos?. Cada centímetro, no obstante, es una acumulación de pinceladas, momentos vividos, que forman el camino que nos traslada al escenario de la imaginación y del recuerdo.

Las siete piezas siguientes de la Serie *De dentro y de fuera*, que realicé en el año 2000, son un punto y seguido mas de esta investigación.

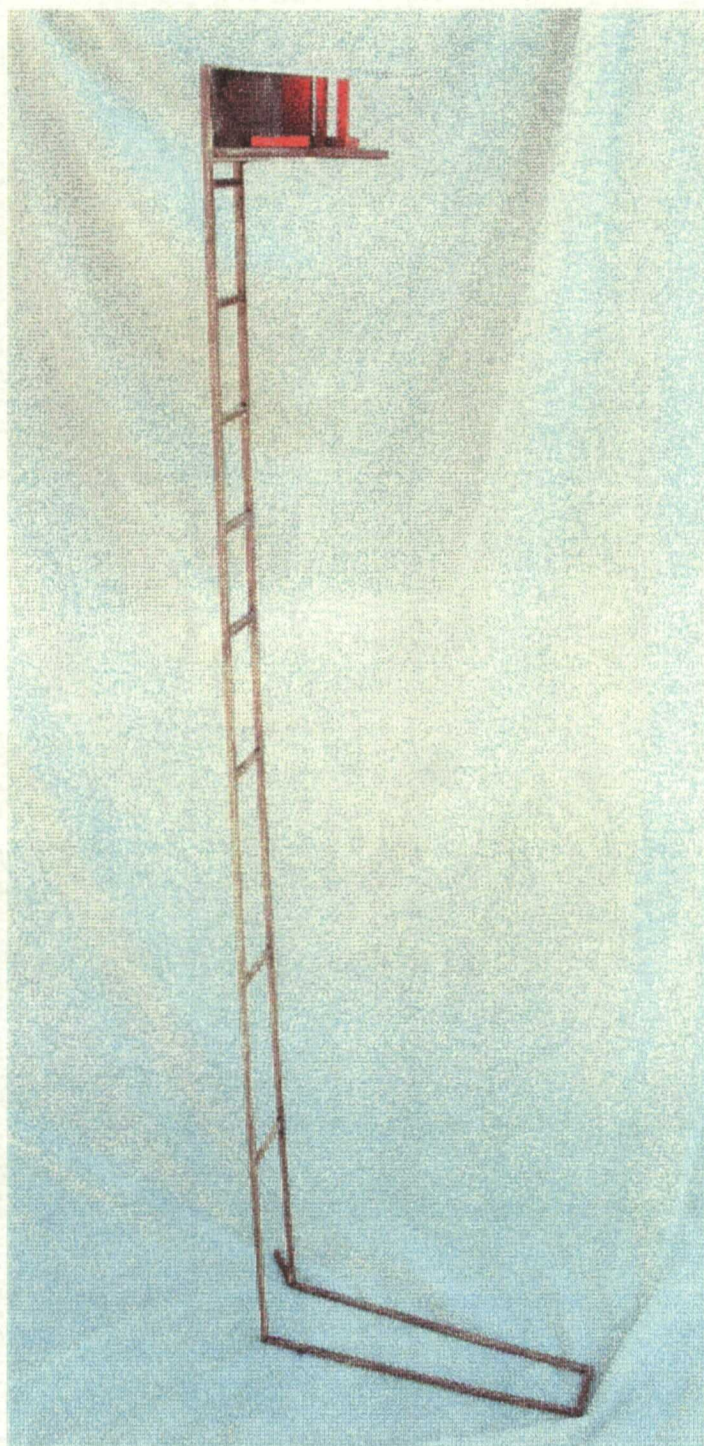


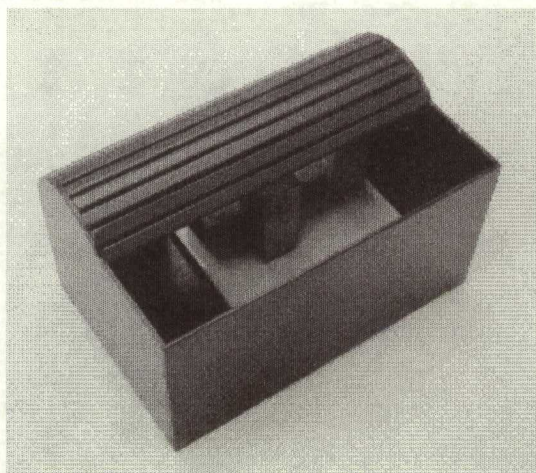
Refugio

2000

Hierro patinado, azulejo y madera

150x21x43 cm.



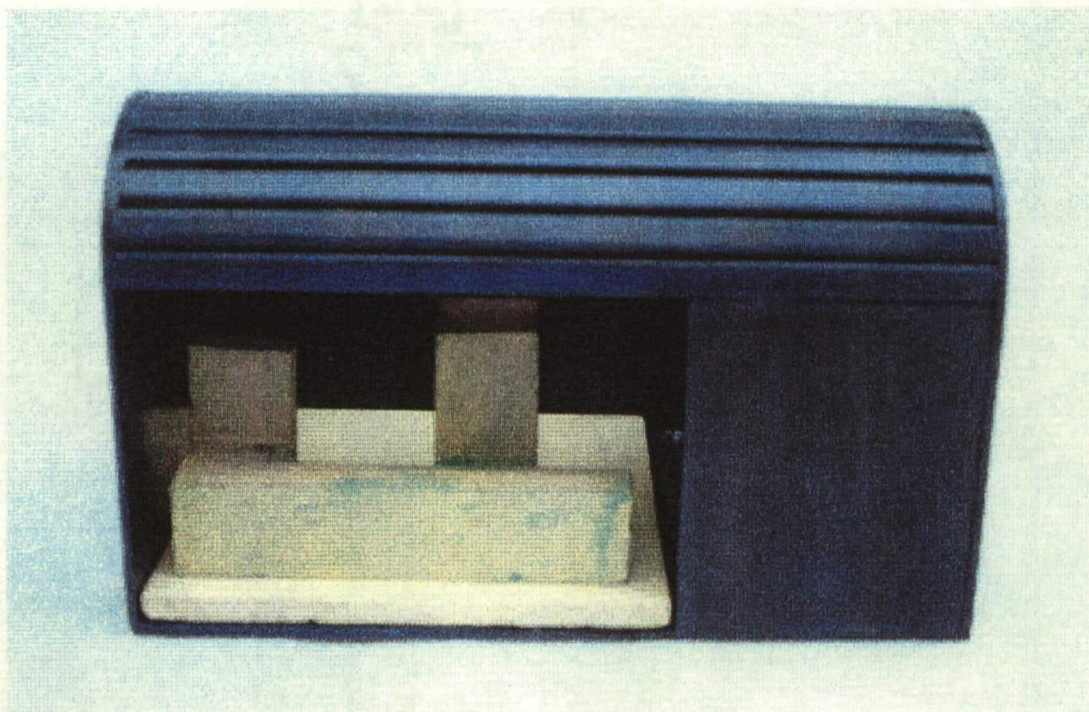


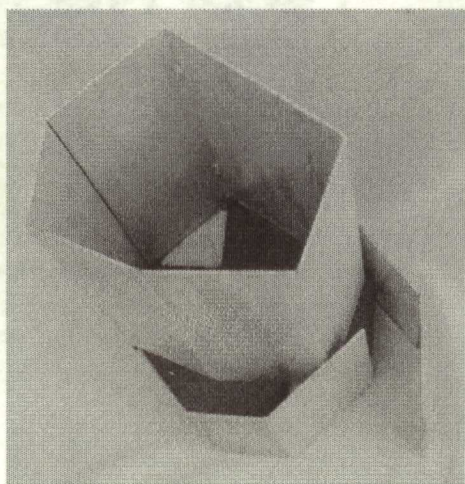
Buzón

2000

Hierro patinado, azulejo y madera

14x24x15,5 cm.



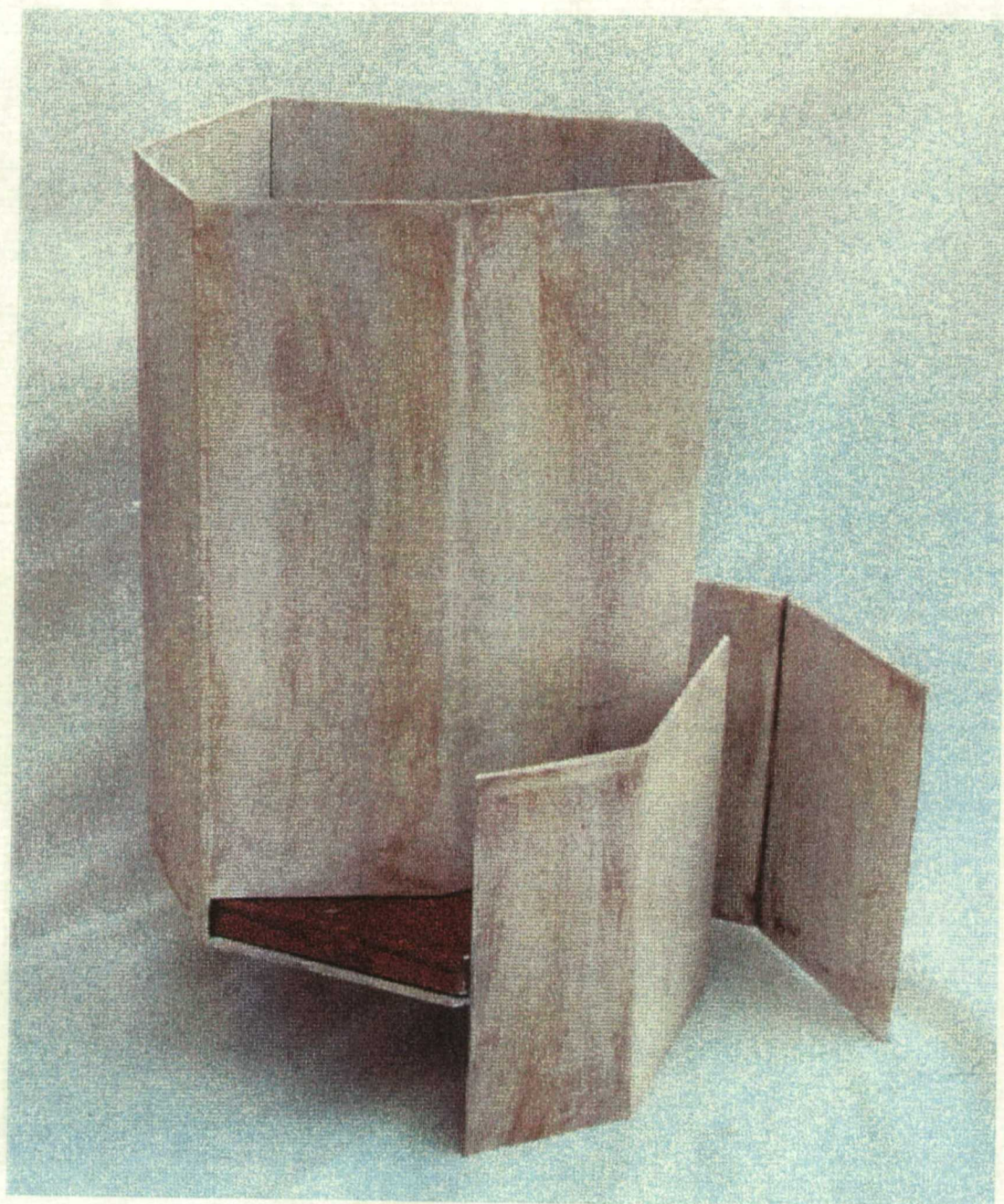


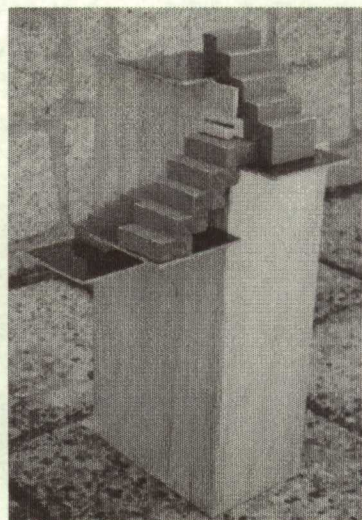
Laberinto

2000

Hierro patinado y gres

40x30x35 cm.



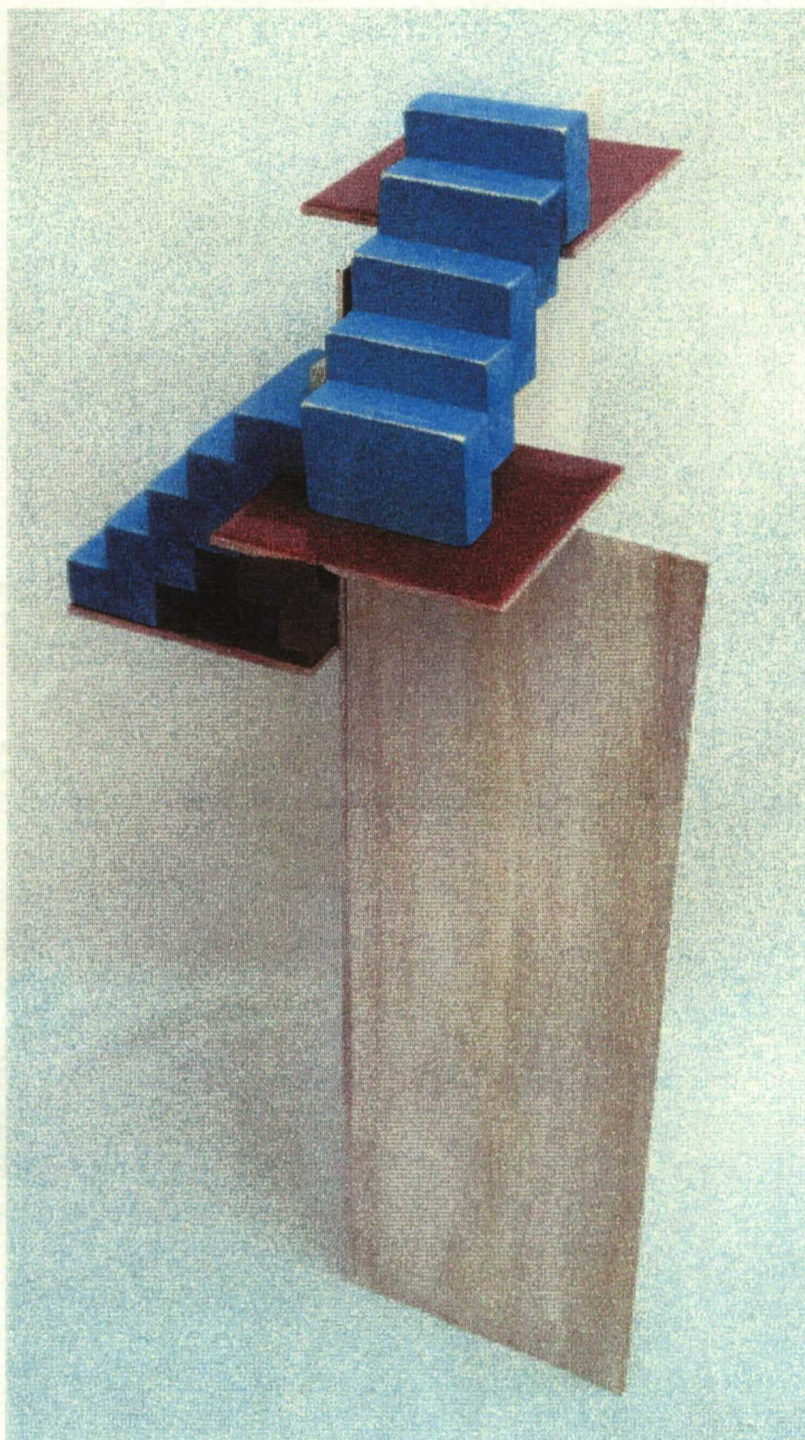


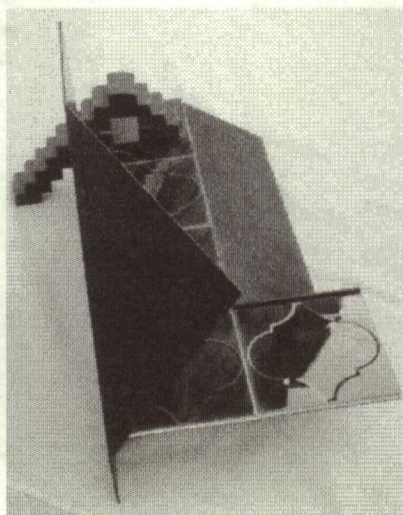
Vértigo

2000

Hierro patinado, azulejo y madera

45x18x22 cm.



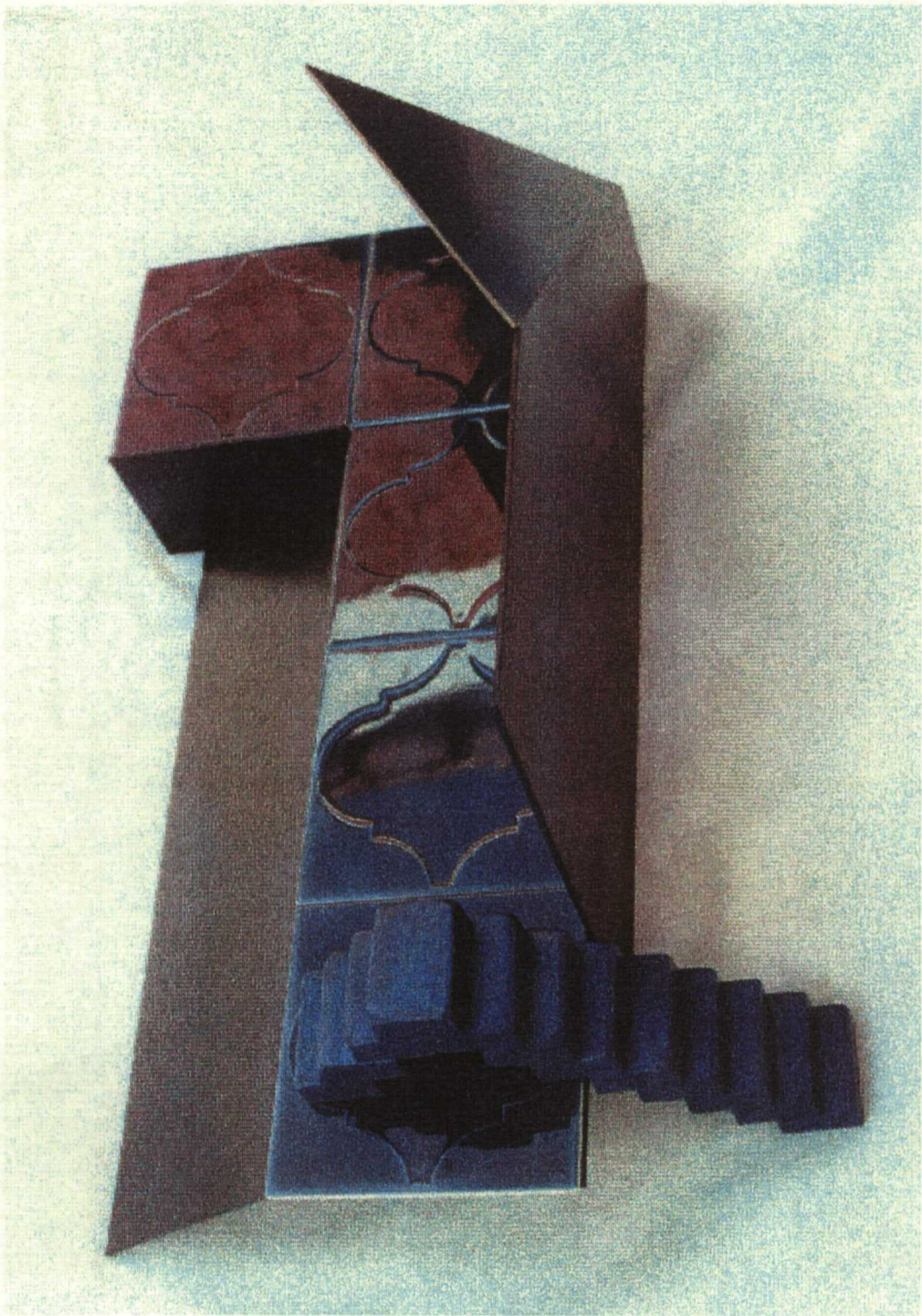


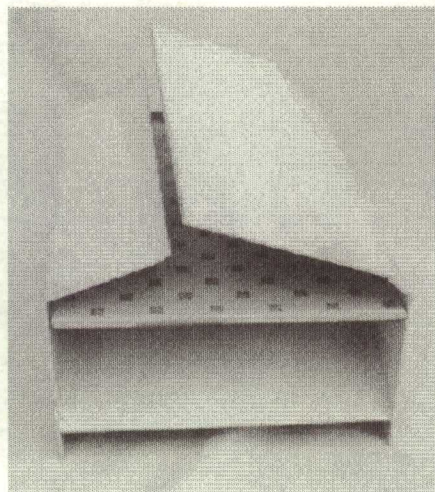
Azul

2000

Hierro patinado, azulejo y madera

30x62x47 cm.



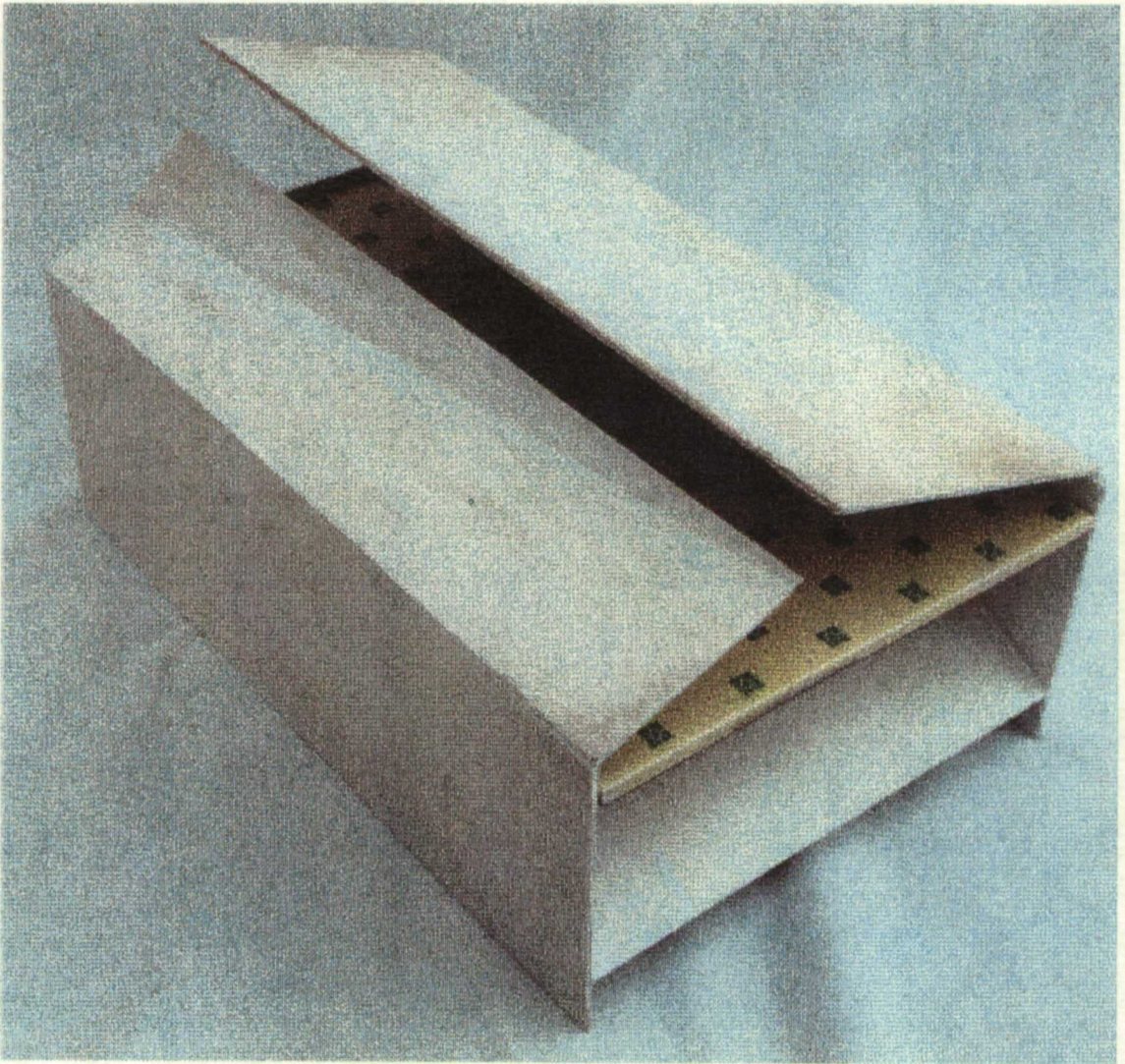


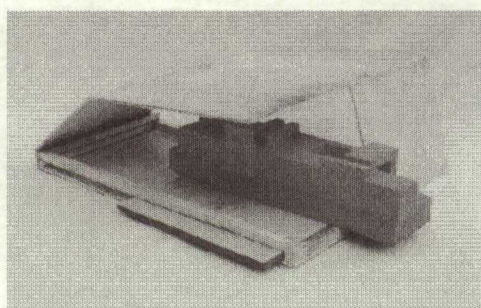
Sin título

2000

Hierro patinado y azulejo

25x28x42 cm.



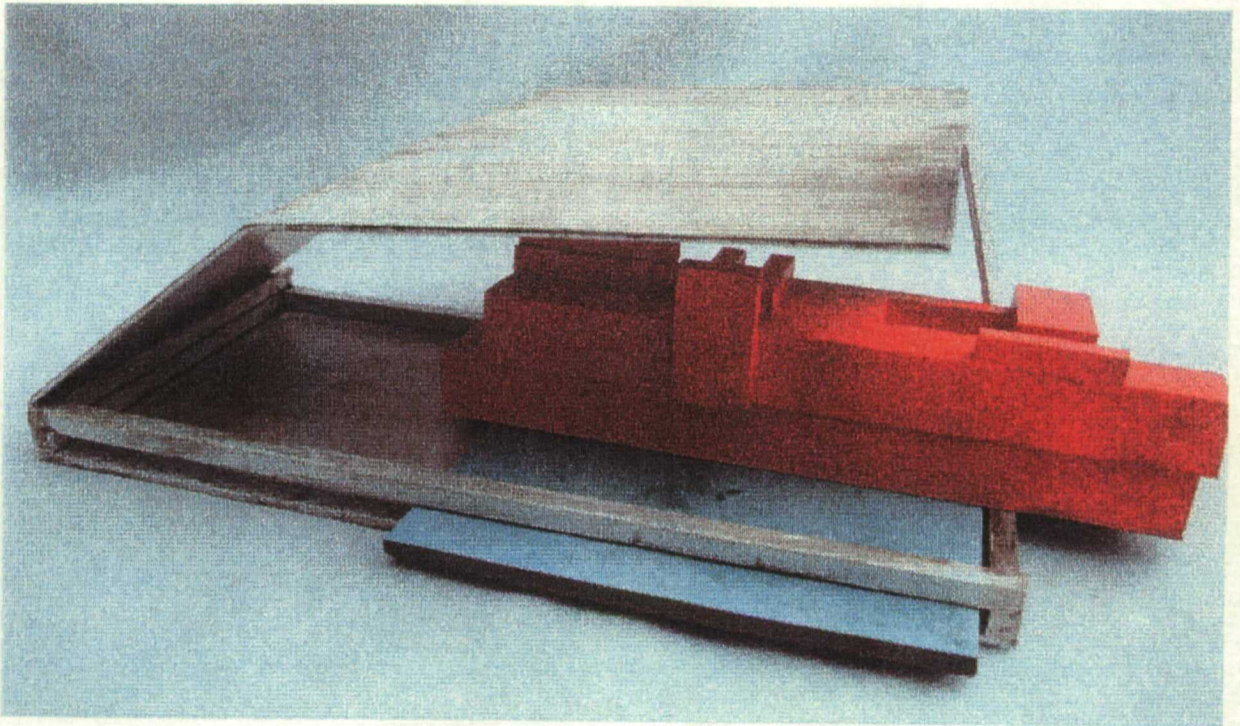


Ciudad naranja

2000

Hierro patinado, azulejo y madera

18x32x20 cm.



9 índice de imágenes

Relación de imágenes por páginas y capítulos.

2. Un terreno fecundo para la abstracción.

13. Jardín de Ryogen-in. Kioto
15. Ilustración del universo según Descartes.
17. Coburn. *Roofs*. París. 1913
19. Avanti la doménica.
20. Montparnasse, accidente en 1895. Fotografía de Roger-Viollet.
24. Moholy-Nagy. *Dessau Building balconies*. 1927.
27. Sant'Elia. Proyecto *La central eléctrica*. 1914
28. Charles R. Mackintosh. *Art School*. 1898.
28. Wagner. *Caja Postal*. Viena. 1906
28. Héctor Guimard. *Estación del metro de París*. 1898
30. Fotografía de la maqueta funicular en la que Gaudí comprobó empíricamente la distribución de las columnas de *La Sagrada Familia*.
31. Frank Lloyd Wright. *Museo Guggenheim*. Nueva York. 1952.
32. Delaunay. *La torre Eiffel*. 1910. 195,5x129 cm. Kunstmuseum, Bale, Fondation Emanuel Hoffmann.
34. Ilustración publicada en la obra de Ozefant *Artículo*. 1928
34. Fotografía de una hoja de patata ampliada 57 veces.
35. Étienne-Jules Marey. *Estudio cronofotográfico de la figura humana*. Fragmento. 1886. Beaune, Museo E-J Marey de Bellas Artes.
36. Coburn. *Vortofotografía*. 1917.
37. Man Ray. *Fotografías de objetos matemáticos*. 1936. Gelatino bromuro. Robert Miller Galery. Nueva York.
38. Cristina Iglesias. Fotografía de una maqueta.
40. Picasso. *Hombre de pie*. 1907. Madera tallada y pintada. 37x6x6 cm. Colección particular. París.
42. Lipchitz. *Detectable Figure*. 1915. Madera.
42. Kambe. Kenya.
43. Figura Tahití. Islas Society. Madera. British Museum. Londres.
43. Jacop Epstein. *Aves. Doves*. 2º versión. 1913. Mármol. 47x72x30 cm. Israel Museum Jerusalem.
43. Jacop Epstein. *Figura femenina*. 1913. H. 60,9 cm. The Miniapolis Institute of Arts.
44. Brancusi. *Sabiduría de la Tierra* (Wisdom of the Earth) 1908. Crinoidal limestone.
- 50,5x16,7x26,1. Muzeul Natioal de Artá al Romaniei. 1957

45. David Smith. *Ave Royal*. 1947-1948.

45. Esqueleto de pájaro primitivo. American Museum of Natural History. Fotografía del archivo de Smith.

46. Torres García. *Construcción*. 1935. Madera policromada. 43,5x20 cm. IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. Generalitat Valenciana.

46. Alberto Sánchez. *Sin título*. 1960-1962. Madera. 69x19x15 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

47. Ángel Ferrant. *Bañista*. 1945. Madera. 26x9x4cm. Colección de Arte Contemporáneo de Madrid.

3. Convenciones en la escultura abstracta.

51. Naum-Gabo. *Construcción en un plano*. 1937. Perspex y celuloide.

53. Pigmalión escultor. Manuscrito. 1380.

55. Julio González. *Dibujos*.

58. David Smith. *Cubi I*. 1963. Acero inoxidable pulido. 315x88x85cm.

59. González. *Los enamorados II*. 1932-1933

60. Mark Di Suvero. *¿Son años que? Para Marianne Moore*. 1967

60. Eduardo Chillida. *Yunque de sueños III*. 1954-1958. Hierro y base de madera. 71x28x19. IVAM Centre Julio González.

62. Tatlin. *Selección de materiales: kontrarrelieve*. 1916. Hierro galvanizado sobre madera.

63. Leon Tutudjian. *Composición con rejilla*. 1929.

65. Brancusi. *Musa dormida*. 1910. Bronce. 16,1x 27,7x19,3. The Art Institute of Chicago. Arhur Jerome Eddy Memorial Collection, 1931

65. Brancusi. *Musa dormida*. 1910. Bronce pulido. 16x27,3x18,5. Musée National d'Art Moderne, Centre Georg Pompidou. París. 1963

65. Brancusi. *Musa dormida*. 1912-1913. Escayola.

65. Brancusi. *Musa dormida*. 1909-1910. Mármol blanco. 17,8x 26,8x20,3. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution. Washington. D.C. 1966

66. Noguchi. *Lunar Landscape*. 1944. Corcho, luz y cuerda electrificado. h. 91,4. Col. Joseph H. Hirschhorn

67. Noguchi. *The Spirit's Flight*. 1970. mármol serpentino e italiano. h. 283,2. Col. del artista.

68. Henry Moore. *Figura reclinada*. 1945-1946

70. Ángel Ferrant. *Marinero Narciso*. 1945. Madera, espejo, corcho y alambre. 26,5x14x9 cm. Col. Arte Contemporáneo de Madrid.

71. Picasso. *Guitarra*. 1912-1913. 5x35x19,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.

71. Archipenko. *Motivo egipcio*. 1917.

72. Henry Laurens. *Cabeza de mujer*. 1925. Construcción en madera, 1925. The Museum of Modern Art, Nueva York

72. Lipchitz. *Figura de pie*. 1916. Piedra caliza, ejemplar único. Alto 108 cm. Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum.
74. Naum-Gabo. *Cabeza construída nº1*. 1915.
75. Oteiza. *Unidad triple y libiana*. 1950. Fundición en zinc. Col. particular. Madrid
76. Chillida. Dos posiciones de *Música de las esferas II*. 1953. Hierro. 26x20x20cm. Col. Sra. Huarte. Madrid.
77. Chillida. *Mendi uts*. 1984. Alabastro. 55x52x54,6 cm.
77. Chillida. *Abesti gogora IV*. (Canto fuerte). 1964. Madera. 110x130x100 cm. Museo de Arte Abstracto de Cuenca.
79. Kataryna Kobro. *Composición suspendida 1*. 1921-1922
80. Picasso. *Proyecto Monumento a Apollinaire*. 1928. Varilla metálica. 198x159,4x72,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
81. Picasso. *Cuaderno de Dinard. Página 11*. 1928.
82. González. *Mujer peinándose*. 1942.
84. David Smith. *Jaula de estrellas*. 1950. (Star Cage). Varios metales soldados y pintados de azul oscuro. 114x130x60. The Frederick R. Weisman Art Museum, University of Minnesota, Minneapolis. Purchase John Rood Sculpture Collection Fund.
85. Rodchenko. *Construcciones espaciales*. 1920-1921. Unidades de madera en serie.
85. Rodchenko. *Construcción espacial/objeto espacial*. 1921.
86. Naum-Gabo. *Construcción cinética*. 1919-1920. Varilla y motor.
87. Gustav Klutss. *Construcción tridimensional*. 1920.
87. Kataryna Kobro. *Escultura abstracta 1*. 1924. Vidrio metal y madera. 72x17.5x15.5 cm. Muzeosztuki. Iodz
88. Calder. *Sin título*. 1934.
89. Villéla. *Insecto*. 1973. Escultura móvil en caña, alambre, hilo y corcho. 60x45x45 cm. Colección particular.

4. Impulso emocional-tejido estructural

93. Oteiza. *Retrato del Espíritu Santo*. 1959. Hierro dorado. 22x28,5x20 cm. Col. privada. Madrid
93. Noguchi. *Stone of Spiritual Understanding*. 1962. Bronce sobre aluminio. 133.5x121,9x40,6 cm. Col del artista.
102. Archipenko. *Figura sentada geométrica*. 1913. Bronce policromado.
104. Jackes Lipchitz. *Bañista sentado*. 1917.
105. Umberto Boccioni. *Forma única de continuidad en el espacio*. 1913. Bronce 126x89x40 cm. Milán. Cívico Museo d'Arte Contemporanea Palazzo Reale.
106. Picasso. *Mujer en el jardín*. 1931-1932. Bronce. 210x117x82. col. privada. U.S.A.

107. Andreu Alfaro. *Afrodita*. 1958. Alambre y hojalata. 68x50x50 cm. Colección Andreu Alfaro. Valencia
107. Reg Butler. *Torso Afrodita*. 1949. Hierro forjado y soldado. 43x13x11 cm. Colección Rosemary Butler.
109. Giacometti. *Mujer cuchara*. (Femme-Cuiller) 1926. Bronce. 145x51x21. Fundación Maeght.
109. Baltasar Lobo. *Contemplativa*. 1975. Mármol rosa. 77x51x27 cm. Colección Caja España.
110. Henry Moore. *Monumento a Christopher Martin*. 1975. También llamada *Figura reclinada en tres piezas*. Longitud 4,47 m. Siete ejemplares.
111. Jean Arp. *Cuerpo con brotes*. 1961. Bronce.
112. Brancusi. *Prometheus*. 1911
112. Julio González. *Hombre cactus*. 1939. Barcelona. Museo de Arte Moderno.
113. Noguchi. *Monumento a los héroes*. 1943. Hueso, papel, madera y cuerda. h.71,1. Col. del artista.
114. Picasso. *Cabeza de mujer*. 1929-1930.
114. Giacometti. *Hombres caminando*. 1943-1949. Bronce. 72x32x31,5 cm. Ejemplar de la Fundación Maeght.
116. Exposición "Machine Art". MOMA. 1934
116. Léger. Fotogramas del *Ballet mecánico*. 1924.
118. Léger. *Los constructores*. 1950.
121. K. loganson. *Estudio en equilibrio*. 1920.
121. Ivan Puni. *Escultura pictórica*. 1915. montaje de diversos materiales. 36x24
122. Epstein. *Rock Drill*. Fotografía en el estudio de 1913.
123. Epstein. *Torso de Rock Drill*. 1913-1916. Bronce. 70,5x58,4x44,5 cm. Tate Galery. Londres.
124. Fotografía. Hermann Eckner. *Estudio en equilibrio*. Marianne Brandt. Del curso preliminar de Moholy Nagy. 1923-1924.
124. Fotografía. Hermann Eckner. *Estatua flotante*. Korona Krause. Curso preliminar de Moholy-Nagy. 1924
126. Theodore Roszak. *Estructura de aeropuerto*. 1932. Cobre, aluminio, acero y latón. Altura 58,4 cm. The Newark Museum.
126. Theodore Roszak. *Rectilinear Space*. 1941-1943.
128. Jean Tinguely. *Le Solei*. 1986. Pieza de máquina agrícola, metales y esqueleto animal. 250x160x190 cm. Colección particular.
129. Jean Tinguely. *Totem IV*. 1960. Piezas de máquinas. 145x46 cm. Moderna Musset, Estocolmo.
132. Naum-Gabo. *Construcción en el espacio suspendida*. 1957-1971. Perspex hilo de nylon, bronce y aluminio
132. Pevser. *Construcción en el espacio. Proyecto para una fuente*. 1929
133. Alberto Corazón. *Casa del poeta*. S/D.
134. Oteiza. *Retrato de un gudi armado llamado Odiseo*. 1975. Hierro. 43x54x46 cm. Colección Arte Contemporáneo. Madrid.

134. María Luísa fernández. *Lo semejante, un Dios lo junta siempre*. 1987. Madera, óleo y hierro. 143x110x22 cm.
136. Chirino. *Viento*. 1971-1972. Hierro forjado. 150x115x25. Col. particular. Madrid
136. Richard Deacon. *Ciego, sordo y mudo*. Madera laminada. 310x860x98 cm. Colección Rijksmuseum Kroller-Müller, Holland.
136. Noguchi. *Magic Ring*. 1969. Trabertino. 9 partes. aprox diámetro 247,7 Col. artista.
137. Béothy. Dos estados de *L'essor*. 1930.
140. Cragg. *Blood Sugar*. 1992.
140. Cragg. *Early Forms*. 1993.
140. Jesús Soto. *Relieve*. 1959. Hilo de hierro y panel pintado. 51,2x60x15,5 cm. Col. particular. París.
142. Nicolas Schöffer. *Luz 11*. s/d. Aluminio. 80x80x100 cm. Galerie Denise René. París.
142. Alfaro. *La línea i la corba*. 1959. (Realizada 1989) Acero inoxidable. 11x87x27 cm. Col. del artista.
142. Max Bill. *Construccion avec cube Suspendu*. 1935-1936.
144. Sophie Taüber-Arp. *Parasoles*. Relieve pintado en blanco.
144. Henry Moore. *Figuras tensadas: Madre e hijo*. 1938. Yeso y bramente para plomo y alambre. H. 12,7 cm.
146. Miró. *Personaje*. 1968.
146. Brancusi. *Pájaro en el espacio*. Fotografía tomada por el escultor en 1923.
148. Brancusi en su estudio. 1933-1934. Fotografías tomadas por el escultor.
149. Archipenko. *Reina de Sheba*. 1961.
150. Adolfo Schlosser. *Sin título*. 1988. Adobe y corteza de abedul. 38x28 cm.
152. Alberto Sánchez. *Cazador de raíces*. 1962. Madera policromada. 92x35x19 cm. Colección Arte Contemporáneo. Madrid.
154. Smith. *Cathedral*. 1950. Acero pintado de marrón. 87x62x43 cm. Col particular. Nueva York.
156. Leandre Cristófol. *Noche de luna*. 1935. Madera y cristal. 42x32x22 cm. Museo d'art Jaume Morera de Lleida.
157. Ángel Ferrant. *Cosmogonía*. 1948. Madera policromada. 60x38 cm.

6. Reflexiones sobre el método del artista abstracto.

178. David Smith. Fotografía de Ugo Mulas. Voltri. 1962.
188. Alfaro. *Formació de l'espai*, 1981. Hierro. 40x40x40cm. Col Sala Gaspar. Barcelona.
188. Louise Bourgeois. *Guarida*. 1986. Goma. 109x53,3x53,3 cm.
190. Cristina Iglesias.
190. Susana Solano. *No*. 1988. Hierro. 240x210x192 cm. Colección Particular. Barcelona.
191. Miquel Navarro. *Escondites*. 1995-1996. Zinc. 19x7x7 cm.
194. Fausto Melotti. *El carro de las ilusiones*. 1984.

196. Brancusi. *Mademoiselle Pogany*. 1912. Mármol blanco. 44,5x20,9x31,5. Philadelphi Museum of Art, 1933

196. Modigliani. *Cabeza de mujer*. 1919. Piedra. Museo de Arte Moderno, París.

8. Apéndice: De dentro y de fuera

228. Eva Santos. *Refugio*. 2000. Hierro patinado, azulejo y madera lacada. 150x21x43 cm.

230. Eva Santos. *Buzón*. 2000. Hierro patinado, azulejo y madera lacada. 14x24x15,5 cm.

232. Eva Santos. *Laberinto*. 2000. Hierro patinado, azulejo y madera lacada. 40x30x35 cm.

234. Eva Santos. *Vértigo*. 2000. Hierro patinado, azulejo y madera lacada. 45x18x22 cm.

236. Eva Santos. *Azul*. 2000. Hierro patinado, azulejo y madera lacada. 30x62x47 cm.

238. Eva Santos. *Sin título*. 2000. Hierro patinado y azulejo. 25x28x42 cm

240. Eva Santos. *Ciudad naranja*. Hierro patinado, azulejo y madera lacada. 18x32x20 cm.

10 bibliografí
a

Bibliografía

- ALBERTO SÁNCHEZ. *Palabras de un escultor*. Editorial Fernando Torres. Valencia 1975
- ARCHIPENKO. Published for the National Collection of Fine Arts by Smithsonian Institution Press Washington, 1969
- A.A.V.V. *Diccionario de términos de arte*. Edt. Juventud. Barcelona, 1992.
- A.A.V.V. *Arte , percepción y realidad*. Edt. Paidós. Buenos Aires, Barcelona, 1983.
- A.A.V.V. *El Arte del siglo XX. 1900-1949*. Volumen I. Director Jean-Louis Ferrier. 1ª ed. 1989. 2ª ed. Salvat Editores, Barcelona. 1990.
- A.A.V.V. *El oficio del artista*. Junta de Castilla-León. Consejería de Educación y Cultura. 1996.
- A.A.V.V. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Turner. Fundación Orbegozo. Madrid-Bilbao. 1979.
- A.A.V.V. *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*. Vol. 4. Alianza. Madrid, 1997.
- A.A.V.V. *Primitivist in 20th Century Art. Affinity of tribal and the modern*. William Rubin. Volumen II. Museum of Modern Art, New York.
- ARP, Jean. *Días deshojados*. Trad. Jesús Muñarriz. Hiperón. Madrid, 1983.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México. (1ª ed. 1957) Traducción Ernestina de Champourcin. 1983.
- BARAÑO, Kosme. *Chillida-Husserl-Heidegger. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Euskal Herriko Unibertsitatea. Utztaila-iraila, 1990.
- BEIGBEDER, O. *La simbología*. Oikos-tau. Barcelona, 1970.
- BOZAL, V. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor. Madrid, 1987.
- BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Cátedra. Madrid. 1982
- BURCKARDT, Titus. *Alquimia: significado e imagen del mundo*. (Alchemie. Trad. Ana Mª de la Fuente) Paidós Orientalia. Barcelona, 1994.
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Paidós. Barcelona, 1987.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *El espíritu abstracto*. Nueva colección Labor. 3ª edición. Barcelona, 1970.
- Diccionario de símbolos*. Ed Labor. 6ª edición. Barcelona 1985.
- La escultura del siglo XX*
- Arte del siglo XX, tomo I*. Labor, Barcelona, 1972.
- CIRLOT, Lourdes. *Primeras vanguardias artísticas*. Labor. Barcelona, 1993.
- CHIPP, HERSCHEL B. *Teorías del arte contemporáneo*. Akal, Madrid, 1995.
- COBURN, Alvin. *An Autobiography*. Editores Helmut and Alison Gersheim. Dover Publications, INC. New York.

- CONIL LACOSTE, Michel. *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*. Ed. de la différence. París, 1989.
- CONDE, Rosa. *Las influencias dinámicas en la obra de Boccioni*. Universidad de Sevilla, 1996.
- DORFLES, Gillo. *Del significado a las opciones*. (trad. Carlos Manzano). Lumen. Barcelona, 1975.
- El devenir de las artes*. (Il divenire delle arti. Trad, R.F. Balbuena y J. Ferreiro) 1ªed en italiano 1959. Fondo de Cultura Económica. 2º Ed. México 1977.
- Nuevos ritos, nuevos mitos*. Lumen. Barcelona, 1984.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Martinez Roca, S.A. Barcelona, 1985.
- FISCHER, Ernest. *Arte y coexistencia. Aportación a una estética marxista moderna*. Península, Barcelona, 1968.
- FISCHER, Ernest. *La necesidad del arte*. Península. 2º edición. Barcelona, 1985.
- FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo*. Edición de Javier Arnaldo y Olga Fernández. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid. 1997.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía abreviado*. 1ª ed. 1976. Ed 14ª 1990. Edhasa. Barcelona.
- FERNÁNDEZ BUEY (Traducción) *Constructivismo*. Comunicación. Madrid, 1973.
- FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y el elogio de la mano*. Xarait ediciones. Press Universitaires de France, 1945.
- FULLAONDO, J.M. *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1970.
- FULLER, Buckminster. *Isamu Noguchi. The Palette*. Winter 1960. Editor G. Scott Wright, jr.
- GARCÍA, Aurora. *Susana Solano*. Artistas españoles contemporáneos: Escultura. Fundación Argentaria. Madrid, 1997.
- GARCÍA MORENTE, Manuel. *La filosofía de Henri Bergson*. Colección Austral. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1972.
- GASTELUM, Bernardo J. *Inteligencia y símbolo*. Espasa Calpe, S.A. s/f. Madrid.
- GALLARDO LÓPEZ, M.D. *Manual de Mitología clásica*. Clásica. Madrid, 1995.
- GIEDON, S. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza Forma. Madrid 1991
- La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili, 1ª Edición. Barcelona, 1978.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión*. Editorial Gustavo Gili. 5ª Edición. Barcelona, 1979.
- GOMBRICH, E.H. *Historia del arte* Alianza editorial. 15ª edición. Madrid, 1990
- GROVE, Nancy. *Isamu Noguchi: A study of the Sculpture*. Garland Publishing, Inc. New York and London. 1985.
- GULLÓN, Ricardo. *De Goya al arte abstracto*. Cultura Hispánica. 1952. Edición ampliada: Río Piedras, Editores La Torre/U

- HARRISON, C. FRASCINA, F. y PERRY, G. *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Ediciones Akal, Madrid, 1998.
- HEIDEGGER, M. *Arte y Poesía*. Brevarios. Fondo de Cultura Económica. (Traducción y prólogo Samuel Ramos) 1ª ed. 1952. 1ª ed. española 1958. Reimpresión 1995.
- HEILMEYER, A. *La escultura moderna y contemporánea*. Labor. Barcelona, 1928.
- HILDEBRAND, A von. *El problema de la forma en la obra de arte*. La balsa de la Madusa. Madrid, 1989.
- HUYGHE, René. *El arte y el mundo moderno. 1880-1920*. Tomo 1. Editorial Planeta. Barcelona. 1ª edición española 1971. 4ª edición 1971.
- JUNG, C.G. *Psicología y alquimia*. Psychologie und alchemie. Trad. de Angel Sabrido Plaza y Janes editores S.A. Barcelona 1989.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Versión española Adolfo Gómez Cedillo. Alianza Editorial. Madrid, 1996.
- El inconsciente óptico*. Traducción J.Miguel Esteban. Tecnos. Madrid, 1997.
- KANDINSKY, V. *El jinete azul*. Paidós, Estética. Barcelona, 1989.
- Punto y línea sobre el plano*. (Trad. Roberto Echavarren) 4ª Edición . Labor . Barcelona, 1994.
- KENNY MICHAEL. *Sculpture*. Scolar Press. Hants. Inglaterra, 1997.
- KOFLER, Leo. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barral editores, Barcelona, 1972.
- LAHUERTA, Juan José. 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Anthropos, Barcelona, 1989.
- LÉGER, Fernand. *Funciones de la pintura*. Paidós Estética. Barcelona, 1990.
- LEYRA, Ana María. *La mirada creadora*. 1º Ed. Península. Barcelona. 1993(Cap. *La mirada del arte. El pensamiento visual*)
- LIPCHITZ, J. *Amadeo Modigliani*. (versión castellana Santos Torroella). Argos. Barcelona, 1953.
- LODDER, C. *El constructivismo ruso*. Trad María Cóndor Orduña. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- NIKOS, Stangos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma. Madrid, 1991.
- MADERUELO, Javier. *Cristina Iglesias, cinco proyectos*. Col. Artistas españoles contemporáneos. nº 4. Fundación Argentaria. Madrid, 1996.
- MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza Editorial. Madrid, 1987.
- Suma Artis XXXVIII. Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*. 2ª edición. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1995
- Suma Artis XXXIX. Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*. Espasa Calpe S.A. Madrid, 1995.

- MARZÁ,F y SERRA,P. *Eudald Serra. Rastros de vida*. Colección Modernos contemporáneos. Ayuntamiento de Barcelona. Àmbit Serveis. Barcelona, 1998.
- MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Versión de Angel Sánchez Gijón. 1ª edición 1979. 6ª reimpresión 1988. Madrid.
- MOORE, Henry. *Esculturas*. Comentarios del artista. Introducidos por Franco Russoli. Dirigido por David Mitchinson. Ediciones Poligráfa, S.A. Barcelona, 1981.
- MONAT Ramón. Cuadernos DG. nº13. *Cristófol*. Guadalimar.
- MONDRIAN, Piet. *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*. Victor Leru. Buenos Aires. 1961.
- Realidad Natural y Realidad Abstracta*. Trad. Rafael Santos Torroella. Barral Editores. Barcelona, 1973.
- ORS, Eugenio d´. *El secreto de la filosofía*. Tecnos. Madrid, 1997
- ORTEGA Y GASSET. *La desumanización del arte y otros ensayos de estética*. Colección Austral. Espasa Calpe. Madrid, 1987.
- OTEIZA, Jorge. *Ley de los Cambios*. Ediciones Tristan-Deche Arte contemporáneo. Zarautz, 1990.
- Ejercicios Espirituales en un túnel*. Editorial Hordago, S.A. Zarautz. 2ª edición. 1983
- OTERO RODRIGUEZ. A y Otero Silva, M. *Polémica sobre arte abstracto*. De la colección Artes Venezolanas. Caracas, 1957.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Ensayos arte Cátedra. Madrid, 1985.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo* Seix Barral. Barcelona, 1987.
- RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró* (Ceci est la couleur de mes rêves. Trad. Eduardo Galeano). 1ª Ed. Gramica editors S.A. Barcelona, 1978.
- READ, H. *Arte e industria*. (Versión castellana Enrique Revol). Infinito. Buenos Aires. 1961.
- ROMERO ESCASSI, José. *Ángel Ferrant*. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973.
- Las raíces del arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*. Infinito. Buenos Aires, 1971.
- SCHMALENBACH, W. *Fernand Léger*. Biblioteca de arte, J. Ollero Editor. París, 1991.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*. Editorial Tecnos. Madrid. 1988.
- TAPIES, Antoni. *La realidad como Arte*. Colección Arquitectura. Murcia, 1989.
- El Arte y sus lugares*. Siruela. Madrid, 1999.
- TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Volúmenes I y II. Alianza Forma. Madrid, 1984.
- VAN DOESBURG, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Valencia, 1985.
- VARIA, R. *"Brancusi"*. Ed. International Publications. New York. 1986.

- VELDE, HENRY VAN DE. *Hacia un nuevo estilo*. Nueva Visión. Buenos aires, 1959.
- WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 2ª Edc. 1966.
- ZAMBRANO, María. *Los sueños y el tiempo*. Siruela. Madrid, 1992.
- ZOLA, E.T. *El naturalismo*. Península. Barcelona, 1976.

Catálogos de exposiciones y artículos:

- A.A.V.V. *What abstrac Art means to me*. The Museum of Modern Art/ Bulletin. Volumen XVIII nº3 Spring, 1951.
- Abstract painting and sculpture in America 1927-1944*. Ed by John R. Lane and Susan C. Larsa. Museum of Art, Carnegie Institute. NY. 1983.
- Acerca del objeto como pretexto*. Manuel Clot. Lápis, nº 52.
- Adolfo Schlosser*. Xunta de Galicia. Centro Galego de Arte Contemporánea. 1998
- Alberto Corazón*. Galería Gamarra y Garrigues. Madrid 1993. Editado por Alfredo Carrilero.
- Alfaro*. IVAM. Centre Julio González. 19/9-17/11 1991.
- Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo*. Cuadernos de la colección de Arte Contemporáneo, 2. Catálogo exposición Museo Pablo Gargallo 1997-98. Aytº de Zaragoza.
- Ángel Ferrant*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 18/5-24/8/1999. Madrid.
- Antoine Pevsner*. Editions du Griffon, Neuchatel, Suisse.
- Arte Decó y Racionalismo*. Pedro Azara y Manuel Arenas. Lápis nº 42. 1987.
- Baltasar Lobo. 1910-1993*. 30/4-22/6/1997. Fundación Mafre Vida. Madrid.
- Contrastes de formas. Abstracción geométrica, 1910-1980*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.
- Constantain Brancusi 1876/1957*. Friedrich Teja Bach, Margerit Rowel, Ann Temkin. Philadelphia Museum of Artículo The Mit Press. 1995.
- Chillida, Eduardo*. IVAM. Centre Julio González. 1/10-6/12 1998. Generalitat Valenciana.
- Chillida 1948-1998*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 15/12/1998-15/3/1999. Madrid.
- David Smith, 1906-1965*. Centre Julio González, Ivam. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1996.
- Dos caminos hacia la abstracción : Vasily Kandinsky y Piet Mondrian*. Fundación La Caixa. 1994.

- Earthly forms: the biomorphic sculpture of Arp, Calder y Noguchi.* Pacewidenstein. NYC. 2000.
- Eduardo Paolozzi. Recurring Themes.* Royal Scottish Academy for the Edinburgh 1984. International Festival Organizado por Scottish Sculpture Trust.
- Fausto Melotti.* Palazzo Fortuny. 25/3-24/6/1990. Venecia. Editorial Electa, Milan.
- Giacometti.* Fundació Caixa Catalunya. Fondation Maeght. 7-28 Mayo 2000. Taller Editorial Mateu. Barcelona. 2000.
- Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española.* Castillo de Santa Bárbara. Alicante. 1999
- Herbert Ferber. Sculpture, Oainting and Drawing: 1945-1980.* Wiliam C. Agee. The Museum of Fine Arts. Houston. 1983.
- Ibram Lassaw. Visiting Artist 1962-1963.* Duke University. North Carolina. 1963.
- Isamu Noguchi.* Sam Hunter. Thames and Hudson. London, 1979.
- Jacques Lipchitz: sketches in bronze.* ARNASON, H.H. Pall Mall Press. London, 1969.
- Jean Arp (1886-1966) Escultura/relieves/obra sobre papel/tapices.* Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1985.
- Joan Miró. 1893-1993* Fundación Joan Miró. 20/4- 30/9 1993. Leonardo Arte. 1993.
- Jordi Colomer. Pensées y self-pensées.* Galería Juana de Aizpuru. Madrid. 1990.
- La rígida estructura de la libertad.* Rosa Olivares. Lápiz nº 51
- La escultura española del siglo XX en el contexto internacional.* Juan Iganacio Ruis López. Revista de Arte Cavecanem, nº 3. Murcia.
- Lipchitz. Un mundo sorprendido en el espacio.* Centro de Arte Reina Sofía. 1997.
- Louis Bourgeois. Memoria y arquitectura.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 16/11/1999-14/2/2000.
- Madrid-Barcelona (1930-1936)* Fundación La Caixa, Madrid, 1997.
- Martín Chirino. Retrospectiva.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 10/5-21/7/1991. Madrid.
- Martinez del Río: Las cosas blancas.* Itinerante. Junta de Castilla León. 1996.
- Max Weber. The Cubist Decade, 1910-1920.* Higs Museum of Art. 1991.
- Mark di Suvero.* IVAM. Centre Julio González. Generalitat Valencian. 16/12/1994-19/3/1995.
- Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra.* Museo Nacional Centro dearte Reina Sofía. 1990. Madrid.
- Museo de Arte Abstracto Español.* Publicación Excma. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1999.
- Naum-Gabo,* Editions du Griffon, Neuchatel, Suisse, 1961.
- Origini dell' astrattismo. Verso altri orizzonti del reale,* Silvana Editoriale, Milano,Palazzo reale, 1979.

Oteiza. Propósito Experimental. Sala de exposiciones Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988.

París 1930. Arte abstracto. Arte concreto. IVAM. Centre Julio González. 1990.

Picasso of Age Iron. Modern Art Museum. New York.

Three Spanish Artists: Susana Solano, José M^a Sicilia y Miquel Navarro. Serpentine Gallery. Kensington Gardens. London. 1986.

Richard Deacon. Esculturas y dibujos 1985-1988. Fundación Caja de Pensiones. Madrid. 11/4-22/5/1988.

Seymour Lipton. Mint M. Charlotte. N. Carolina. 1982.

Theodore Roszak: Constructivist Works. 1931-1947. Hirchl and Adler Galleries. 1992

Tony Cragg. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Una poética de la destrucción. Pilar Rubio. Lápis. Año IV. Nº 44.

1970-1990: De las creencias a la incredulidad. Kevin Power. Papers d'Art. Fundació d'Art Contemporari. nº 77.



BIBLIOTECA